This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

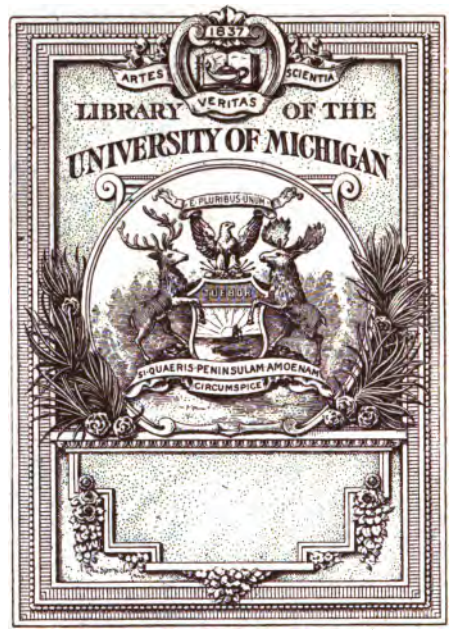
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

Beiträge

zur

Deutschen Culturgeschichte

von

Herman Grimm.

Berlin.
Verlag von Wilhelm Hertz.
(Besserſche Buchhandlung.)
1897.

Inhalt.

Heinrich von Treitschke's Deutsche Geschichte 1

Leonore von Este 75

Bettina's letzter Besuch bei Goethe 136

Erinnerungen und Ausblicke 185

Die Brüder Grimm und die Kinder- und Hausmärchen . 214

Achim von Arnim's Briefwechsel mit Clemens Brentano . 248

Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über Neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons 276

Heinrich Brunn † 396

Ernst Curtius † 409

Das zweihundertjährige Bestehen der königlichen Akademie der Künste zu Berlin 417

185308

Heinrich von Treitschke's Deutsche Geschichte.

Erinnerungen und Betrachtungen über nationale Geschichtschreibung.

I. Der Erste Band des Werkes.

Vor siebzehn Jahren erschien der Erste Band der „Deutschen Geschichte im neunzehnten Jahrhundert" von Heinrich von Treitschke. Wer jene Zeit erlebt hat, wird sich des Eindruckes noch erinnern, den das Buch machte. Es war darauf gewartet worden. Die Meinung bestand, nur Treitschke könne es hervorbringen. Und als der Erste Band dalag, glaubten wir, obgleich Treitschke nur bis zum Schlusse der Freiheitskriege kam, auch die folgenden alle schon in Besitz zu haben. Treitschke's vorhergehende historische Arbeiten enthielten so viel schon, daß dieser Glaube ein natürlicher war. Mit Fortlassung des Zusatzes „im neunzehnten Jahrhundert" wurde dieser Erste Band bald nur „Treitschke's Deutsche Geschichte", ja ohne Weiteres „die Deutsche Geschichte" genannt, wie man von unserer „Deutschen Grammatik" und dem „Deutschen Wörterbuche" spricht.

Als der Erste Band der Deutschen Geschichte erschien, beherrschten Kaiser Wilhelm I., Bismarck und Moltke von Berlin aus Deutschland noch. Heute sind fünfundzwanzig Jahre seit dem Kriege von 1870 vorübergegangen, und das erste Jubiläum des Deutschen Kaiserreiches wird gefeiert. Welche Gedanken brachte es bei seinem ersten Aufleuchten einst mit sich! Damals! Nach den Siegen auf dem Schlachtfeld wurden neue Thaten und Siege, doch geistiger Art, erwartet. Wir fühlten uns frisch, verjüngt, ruhmbedeckt. Straßburg sollte wieder eine Deutsche Universität werden. Für seine abgebrannte Bibliothek wurde gesammelt. Die Wahl der Professoren war eine der großen Angelegenheiten des Volkes. Eine Deutsche Akademie der Wissenschaften sollte gegründet, in Berlin eine großartige neue Deutsche Bibliothek gebaut werden. Wünsche. Und so begehrte das Deutsche Volk auch nach einer Hand, welche niederschriebe, was das Deutsche Volk gelitten durch Jahrtausende, bis es zu diesem Jahre des Glückes und der Freude sich emporgerungen.

Mancher hatte wohl an eine solche Geschichte gedacht, vielleicht auch Treitschke. Seine anfängliche Absicht aber, als er zu arbeiten begann, umfaßte nicht so viel. Er ist von seinem Ersten Bande selbst überrascht worden. Er erzählt es. Er wollte nur eine Geschichte des Deutschen Bundes schreiben, als ihm aufging, es müsse eine Erzählung dessen vorausgehen, was bei uns vor der Einrichtung dieses beschwichtigenden Surrogates

einer wirklichen Einheit geschah. Die Geschichte des Unterganges des alten Reiches. So wurde nachträglich in einem Zuge der erste Band geschrieben, der unsere gesammten Schicksale als Einleitung zur Geschichte des Deutschen Bundes zusammenfaßte.

Heinrich von Treitschke war, als er den Ersten Band schrieb, einer der Führer der nationalliberalen Partei. Nur wenige sind von den Männern heute noch übrig, die sie damals bildeten. Persönlichkeiten, die wie eine demantne Mauer die geistigen Güter des Volkes vertheidigten. Noch war die Partei ungespalten. Noch hatte der Neid sich nicht an Treitschke herangewagt, der auf höhere Jahre wartet, um die Männer, die er nicht beseitigen kann, wenigstens zu verwunden. Treitschke stand 1879, wenn auch nicht ohne Gegner, inmitten von Anhängern, Freunden und Bewunderern, gleichsam als der geschichtskundige eigene Beamte des Deutschen Volkes da, von ihm berufen und beauftragt, zu erzählen, wie wir nach ewig unstillbarem inneren Unfrieden zur Einheit gelangten. Denn bis dahin war Tacitus' Gebet erhört worden und wirksam geblieben: es möge zu Gunsten Roms die innere Uneinigkeit der Deutschen Stämme dauern. Endlich war der Fluch der Zwietracht von uns genommen worden. Wissen wollten wir nun, da die Heilung sich vollzogen hatte, welches die innersten Ursachen unserer Krankheit gewesen waren. Das wurde von Treitschke verlangt und erwartet, und sein Erster Band ließ erkennen, die Aufgabe werde gelöst werden.

So hebt sein Werk an:

„Die Deutsche Nation ist trotz ihrer alten Geschichte das jüngste unter den großen Völkern Westeuropa's. Zweimal ward ihr ein Zeitalter der Jugend beschieden, zweimal der Kampf um die Grundlagen staatlicher Macht und freier Gesittung. Sie schuf sich vor einem Jahrtausend das stolzeste Königthum der Germanen und mußte acht Jahrhunderte nachher den Bau ihres Staates auf völlig verändertem Boden von Neuem beginnen, um erst in unseren Tagen als geeinte Macht wieder einzutreten in die Reihe der Völker."

In einem kaum doppelt so langen Absatze wird die Summe der Zeiten des karolingischen Kaiserthums, des staufischen und der Städteherrschaft in ihren leitenden Gedanken dann gezogen. Der dritte beginnt mit Martin Luther. Was unsere Sprache an monumentaler Kraft besitzt, hat Treitschke aufgewandt, um diese Einleitung zu formen. Ruhig, aber in gewaltigem Gange geht er vorwärts, bis zum letzten Abschnitte des Buches, der Seite 789 mit den Worten beginnt: „Der unglückliche Friede (der Pariser Friede nämlich am Abschlusse der Freiheitskriege) verbitterte die Stimmung der Nation dermaßen, daß dem jungen Deutschen Bunde auch nicht ein Schimmer freudiger Hoffnung entgegenstrahlte." Das ist das Ende der tausend Jahre Deutscher Geschichte, die Treitschke im Ersten Bande vorträgt.

Wir empfangen darin nicht den Auszug der heute immer noch schulmäßig als „Deutsche Geschichte" geltenden

Composition von Thatsachen, sondern das Ineinandergreifen, den Zusammenhang der Thätigkeiten der Männer, die von Generation zu Generation dafür Sorge getragen haben, daß in guten und schlechten Tagen das Volk in geistiger Vorwärtsbewegung bleibe. Nicht die Kriege, sondern die geistige Arbeit steht in diesem Buche an erster Stelle. Was die Männer wollten, wie sie sich so weit brachten, daß sie entscheidenden Einfluß hatten, welche Hindernisse sie fanden und wie sie sie überwanden, dies ist die einfache großartige Melodie, die in immer anderer Variation aus dem Buche heraustönt. Man wird von dem Gefühle erfüllt: Charakter zu haben und zu bewahren, sei die Hauptaufgabe der Deutschen und ein bewölkter Himmel das Zuträglichste für unser Fortkommen. Die Deutsche Geschichte ist für Treitschke das unablässige Streben nach geistiger und staatlicher Einheit und auf dem Wege zu ihr das unablässige Dazwischentreten unserer eigensten angeborenen Eigenschaften. Immer dieselbe Art unserer Natur, sich zu widersetzen, wo man nachgeben sollte, und nachzugeben, wo Widerstand nöthig war. Das wunderbare Vergessen des eben erst Vergangenen, das plötzliche Nichtmehrwollen des eben noch heftig Erstrebten, die Mißachtung der Gegenwart, aber die feste, doch unbestimmte Hoffnung. Dazu der Hang, sich dem Fremden hinzugeben und, wenn dies einmal geschah, zugleich dann aber der unbewußte, maßgebende Einfluß auf die Ausländer, denen man sich doch unterwarf. Man sehe doch heute: Niemand schien so völlig

vom Vaterlande losgetrennt als der Deutsche, der zum Amerikaner geworden war, und heute steht das amerikanische Leben, in dem das unserer Auswanderer aufging, unter dem Einflusse des Deutschen Geistes.

Kein Buch war bis auf Treitschke's Ersten Band geschrieben worden, das uns als die Träger unserer Natur vor uns selber so schön und so durchdringend rechtfertigte. Weder Dahlmann noch Häusser, noch Gervinus hatten den Punkt erreicht, von dem herab Treitschke auf alles Frühere als auf Vorstufen zurücksieht. Auch Jacob Grimm nicht. Ranke im höchsten Alter erst: der Mangel an Siegesbewußtsein und Hoffnung auf die Zukunft ließ in den Tagen seiner vollen Kraft ihn zu den höchsten Gedanken sich nicht erheben. Der untrügliche Scharfsinn, mit dem er den leitenden staatserhaltenden Grundgedanken in der gesammten Weltentwicklung nachspürte, von denen er das Schicksal der Völker — und so auch Deutschlands — ableitete, reichte für Deutschland nicht aus. Er sah Deutschland mit dem beobachtenden Blicke an, mit dem Tacitus Germanien beurtheilte. Ranke konnte und durfte vielleicht nicht; wohl aber kann und darf Treitschke. Das gesammte geistige Dasein Deutschlands, von der Mitte des vorigen Jahrhunderts ab, sehen wir in seiner Darstellung in Bewegung, für unsere spätere Größe und unseren Ruhm sich vorzubereiten. Friedrich der Große sprach mitten aus seiner Verachtung für unsere Literatur von deren hoher Zukunft! Die Dichter des achtzehnten Jahrhunderts, die Gelehrten,

Staatsmänner, Soldaten, Fürsten, alle Schulter an Schulter, erscheinen bei Treitschke als Vorarbeiter unserer heutigen Blüthe. Neue Charakteristiken werden ihnen zugetheilt: je näher sie unserer Zeit rücken, um so sichtbarer und überzeugender. Nun begreifen wir Alles. Sie sind wie wir gewesen: Niemandem mehr machen wir Vorwürfe. Das Verfehlte und Erduldete verliert sein Belastendes. Die Zukunft winkt uns. Wir empfinden, daß das bisher über unsere Geschichte Gesagte der inneren Anlage nach heute veraltet sei, es einer neuen Construction des gesammten Stoffes bedürfe und schließlich, daß Treitschke der Mann war und ist, die Arbeit zu thun.

Treitschke besitzt die Gabe, so zu erzählen, daß er die Ereignisse zu erschöpfen scheint und uns zugleich das Gefühl einflößt, als habe man all das längst gewußt. Es gibt eine Geschichtsschreibung, deren Urheber uns unaufhörlich vorzurechnen scheinen, sie wüßten, was Niemand als sie wisse, und ohne sie werde es Niemand sonst erfahren haben. Treitschke verräth keine Geheimnisse, und wo er es thut, läßt er es sich kaum merken. Man denkt, es sei ihm leicht gewesen, all das zusammenzubringen, und er habe nur mehr Fleiß und ein besseres Gedächtniß als Andere, um all diese deutschen Familiengeschichten in Eins zu fassen. Denn Jedem scheint er wirklich, verbunden mit der jedes Anderen, nur die eigene Familiengeschichte zu liefern, so sehr sind wir beim Lesen mit dem Herzen an den Dingen betheiligt. Wir spüren, wie unsere eigenen Verwandten in früheren Jahrhunderten

das ewige Unheil mit aushielten, oder auch mit herbeiführten, von dem wir nun endlich erfahren, daß es zu Ende sei.

II. Der Zweite, Dritte und Vierte Band.

Nach drei Jahren erst folgte der Zweite Band. In der Vorrede sagt Treitschke, er habe geglaubt, bis 1830 in ihm vorschreiten zu können, und bringt nur die Geschichte der fünf Jahre 1815—1820. Er bietet den Fachgenossen darin mehr „neue Ergebnisse" als im Ersten. Er kritisirt sich selbst damit. Von anderen Dingen ist nun die Rede, und ein anderer Ton ist nöthig. Die nationale Leidenschaft, die Aufopferungsfähigkeit, die Tapferkeit, welche selbst Kinder mit in die Reihen der Kämpfenden zog, konnten sich nicht mehr bethätigen. Im Ersten Bande hatte Treitschke zusammengedrängt, nun galt es zu verbreitern. Mehr Stoff, weniger Erlebnisse. Immer mehr Thatsachen, scheinbar untergeordneter Art, fließen ihm zu, immer deutlicher muß die Rede werden: aus der Erniedrigung Preußens nach den Freiheitskriegen soll langsam vor unseren Augen das sich entwickeln, was später die Kriege von 1866 und 1870 nothwendig machte. Meine Aufgabe ist hier nicht, zu zeigen, mit wie viel historiographischer Kunst zu Werke gegangen wurde. Finden wird dies nur, wer das Buch aufmerksam liest. Des Studiums aber bedürfen der zweite und auch der dritte Band, und zudem eines gewissen Besitzes von eigener Erfahrung. Sie müssen ruhig gewürdigt werden.

Entbehrlich aber sind sie mit all ihrem Detail nicht und hätten nicht kürzer abgethan werden können. Sie sind auch in der Sprache besonderer Art. Sie haben etwas Episches. Einen Mangel an dramatischem Drange nach vorwärts.

Treitschke's Erster Band umfaßte eine Welt für sich. Ein Nachspiel des achtzehnten Jahrhunderts, das zugleich das Vorspiel des unsrigen war: denn der heutige Leser weiß, daß diese Zeiten, so inhaltsvoll sie sind, vergangene Dinge enthalten. Treitschke, sehen wir, wollte den Anfang des neunzehnten Jahrhunderts erst mit dem Jahre 1815 beginnen lassen. Treitschke's Arbeit ist im zweiten Bande nun nicht mehr, zu zeigen, wie Altes und Neues zusammenstürzt und abermals neues Leben aus den Ruinen sproßt, sondern wie mit versteckter Arbeit tief im Boden die Fundamente jetzt gelegt werden für das, was beim Erscheinen des Ersten Bandes immer noch ein Theil der Gegenwart gewesen war, heute aber in der That nicht mehr ist.

Im zweiten Bande erfahren wir, in wie unbewegte Sümpfe die frischen, klaren Ströme der Zeit der Freiheitskriege gelenkt wurden. Vertrauensvoll waren die Bevölkerungen. Die jungen Männer, die bis dahin kraftvoll und von historischen Träumen erfüllt und thatbereit dem Vaterlande dienten und sich ihm zur Neugestaltung des Veralteten, Unbrauchbaren darboten, haben plötzlich nichts mehr zu thun! Sie bleiben dieselben, aber ihre Aemter machen sie älter und nutzen sie ab ohne

ihnen erquickende Arbeit zu geben. Sie thun das Gebotene, aber aussichtslos und vorsichtig im Handeln wie in der schriftlichen und mündlichen Aussprache. Ihr Zahmwerden läßt Deutschland in ganz anderer Beleuchtung erscheinen. An Stelle der herrschenden idealen Auffassung kommen die politischen Bedenken zur Herrschaft. Das waren die Zeiten, innerhalb deren Goethe, wie so oft schon citirt worden ist, von der „Werthlosigkeit der Gegenwart" sprach.

Die Tage der heroischen Staatsmänner sind vorüber. Stein waltete eben noch wie eine Macht auf eigene Faust, Hardenberg dagegen hat jetzt unsere Mittel in kleinen Summen zu berechnen. Unser Unheil war, daß wir nach so ungeheuren Erfolgen immer noch ein zwar historisch geschultes, aber kein actuell politisch denkendes Volk geblieben waren. Daß nicht bedeutende Männer mit eigener Anschauung, sondern energische höhere Beamte bei uns, in Oesterreich aber Metternich lange Jahre hindurch an die Spitze der Dinge gelangten, dessen überlegenem Geiste unsere Zustände völlig klar vor Augen standen. Er trieb sein Spiel mit uns. Das Einzige, was er an uns fürchtete, war nur die mögliche Wiederholung dessen, was er 1813 erlebt, und was Napoleon selber damals nicht vorausgesehen hatte: eine ohne vorhergehende Verschwörung plötzlich emporbrechende unwiderstehliche Volkskraft in Preußen. Metternich's Sorge war, Alles zu thun, daß dieses Schauspiel nicht noch einmal käme. Diese im Stillen auch bei uns wal-

tende Besorgniß machte es möglich, daß Preußen, unterdrückt und verhöhnt, seine eigenen Interessen nicht energisch offen vertrat, sondern nur im Stillen sich weiter entwickelte. Dies zu schildern: das plötzliche Wiederauseinanderfallen Deutschlands, die Eifersucht der Dynastien unter sich, die Unterdrückung und das vereinsamte Fortarbeiten Preußens trotz Allem, war eine neue Aufgabe. Die Bildung des Zollvereins darzustellen, ist Treitschke's Ziel. Die Beamten treten jetzt ein, denen wenig daran liegt, daß ihre Namen genannt werden. Ihre patriotische Gesinnung und ihre Ueberzeugungen pflanzen sich fort. Gewußt haben wir von diesen Männern, ihre Geschichte aber ist zuerst von Treitschke so geschrieben worden, daß uns der Zusammenhang ihrer Bemühungen vor Augen steht. Bei Beherzigung dieser Gegensätze wird ersichtlich, warum Treitschke's Erster Band von so gänzlich uns hinnehmender Gewalt erfüllt ist. Die Unterdrückung durch Napoleon hatte alle Arten geistiger Arbeit zu dem einzigen „Dienste des Vaterlandes" zusammenfließen lassen, und aus dieser Gemeinschaft wuchs jedem Einzelnen für seine besondere Lebensbeschäftigung ein Plus zu, das dem Ganzen dann wieder zu Gute kam. Jetzt dagegen bildete sich aus dem Zurückgange sämmtlicher Erwartungen ein allgemeines Minus, das bei jedem Einzelnen in Abzug zu bringen ist, wenn wir nicht ungerecht sein wollen. Die zehn Jahre lang dauernde Aufregung, die das jüngere Deutschland nach Jena erfüllt hatte, der Aufschwung idealer,

geistiger, wissenschaftlicher Art, der uns tröstete und stärkte, war zugleich aber doch so geartet gewesen, daß die Napoleonische Epoche für uns vorüberging, ohne daß praktisch politische Verabredungen in Deutschland eintraten. Im Großen und Ganzen bestand am Ende der Freiheitskriege das deutsche Volk aus Träumern wie vorher. Das von uns niedergeworfene, gedemüthigte, politisch aber nicht desorganisirte Frankreich mit England daneben, Oesterreich und Rußland, diese beiden ohne innere Bewegung, aber gefügige, übermächtige Werkzeuge althergebrachter Hofpolitik, verbanden sich, Preußen und was sich in Deutschland zu ihm hielt, niedergedrückt zu halten; und bei uns selbst regte sich keine Hand, um, weil die Früchte des Sieges sich einzeln nicht pflücken ließen, nun denn zu versuchen, ob sich der Baum nicht vielleicht schütteln lasse.

Mit 1815 beginnt eine neue Aufgabe für den Geschichtschreiber: die Charaktere Derer zu schildern, die in Preußen das zu Rettende wenigstens aufrecht zu halten suchten. In der Art, wie Treitschke darüber nun neu zu berichten anhebt, zeigen sich neue Qualitäten seiner Arbeit.

Das weite Arbeitsfeld dieser Leute beschränkteren Umkreises weiß Treitschke schön und befriedigend unserem Verständnisse zu erschließen. Sie stehen innerhalb der Beschreibungen, in welchen Treitschke den Zustand Deutschlands nun im Einzelnsten darlegt. Wenn wir sehen sollen, in wie unmögliche innere Zustände das über Napoleon siegreiche deutsche Volk alsbald zurückfiel, so

konnte das nicht im Allgemeinen abgethan werden. Hier bedurfte es specieller Belege. Dies empfand Treitschke nach Beendigung des Ersten Theiles, und daß sein Versprechen, im zweiten bis zu 1830 zu gelangen, nicht gehalten werden könne, mußte ihm sofort klar sein. Um das volle Verdienst der Gründung des Zollvereins hervortreten zu lassen, mußte der Anblick dessen uns nahe gebracht werden, was an jämmerlichen Verhältnissen und Menschen diesen Erfolg zu verhindern bestrebt war. Und so kommen wir im zweiten Bande nur wenig Jahre vorwärts: ein bedrückendes Gemälde des allgemeinen Herabkommens bis zum Einbruch der öffentlichen Verabredung der Europa beherrschenden Mächte, die, ich wiederhole es, im Stillen auf die Unterdrückung der gewaltigen, im protestantischen Preußen vorwärts drängenden Volkskraft abzielte. Erst der dritte Band führte uns bis 1829, enthält die Juli-Revolution also noch nicht. Zehn Jahre rein innerer Bewegungen bedurfte es noch, um den Zollverein zu Stande zu bringen. Dann treten die äußeren, ganz Europa umfassenden Unruhen wieder ein, die Treitschke nöthigen, die Blicke nach außen zu richten.

Es war nicht leicht, die fünfzehn Jahre von 1815 bis 1830 einheitlich so zu gestalten, daß zwei auf sich beruhende Bände entständen. Treitschke weiß die Idee des Fortschrittes immer als die leitende uns einzuprägen. Betrachten wir aber diese Zeit vom Standpunkte des Culturhistorikers allein, so ist mit den Jahren von 1815 bis 1830 für Deutschland neben den anderen Nationen

wenig anzufangen. Während wir von 1815 rückwärts gerechnet fünfzig Jahre lang die Weltliteratur commandirt hatten, verfallen wir von 1815 ab, das unsere höchsten Erfolge auf dem Schlachtfelde bedeutet, beinahe in Nichtigkeit, um England und Frankreich den Vortritt einzuräumen. (Wie bei uns heute, seit 1870, Norweger, Russen, Amerikaner und Franzosen den Ton angeben. Rollenwechsel dieser Art hängt von der Uebermacht der geistigen Kräfte ab, die emportauchen.) Lord Byron und Walter Scott treten als vornehmste Producenten poetischer Anschauungen und Gefühle unbestritten hervor. Ihre Bewunderung erfüllt auch unser Vaterland, Byron's Tod und die Kämpfe der Griechen für ihre Freiheit bewegen Deutschland. Dann kam die Auflehnung der französischen jüngeren Schule gegen den Classicismus, für Shakspeare. All das bespricht Treitschke; für die Blicke des Kunsthistorikers aber nimmt die Entwickelung weiteren Umfang an als für ihn. Erst seit dem französischen Umsturz von 1830 erkennen wir in Deutschland das Emporkommen der politischen Lyrik, die ein Nachklang dieser Bewegungen war. Mir scheint, daß, wenn europäische Geschichte geschrieben werden sollte, die romantisch-poetische Bewegung nicht hoch genug angeschlagen werden kann, denn sie durchdrang ihrer Zeit die Gebildeten, die, anders als heute, damals die regierende Classe waren. —

Ein Umstand ist beim Erfolge des Ersten Bandes noch in Anschlag zu bringen. Etwas Aeußerliches, das aber nicht übergangen werden darf. Den von Treitschke

darin besprochenen Generationen von 1750 bis 1815 begegnet in unserer Phantasie auch deshalb eine so willige Aufnahme, weil unsere Romane und das Theater uns ihre Denkweise und ihren äußeren Anblick in solcher Fülle vorführen. Erwägen wir, in welchem Maße uns Chodowiecki's und Menzel's colossale Productionskraft das Leben des achtzehnten Jahrhunderts, und andere Künstler uns das der Freiheitskriege vermittelt haben! Die Bühne nun gar läßt die Inhaber dieser Epoche lebendig vor uns auftreten. Allerdings die Costüme, in denen wir Minna von Barnhelm heute spielen sehen, sind durchaus anders als die Scenen, welche Chodowiecki aus dem Stücke darstellte, und Menzel's Fridericianische Zeit entspricht nicht der Realität; aber eben daß die damalige Wirklichkeit in das heutige sogenannte Rococo umgesetzt worden ist, macht uns die Dinge so vertraut. So ist auch für Tacitus von Wichtigkeit, daß die bedeutendsten Ueberbleibsel der römischen Bauten seinen Zeiten etwa entstammen, und die Schönheit der Statuen, Münzen und Medaillen des römischen Kaiserreiches von Augustus bis Gallienus verleihen diesen sonst gleichgültigeren Zeiten höheren Glanz. Und sehen wir weiter, wie die Bürgerherrschaften des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts und die Machtepochen des Hofadels und Militärs im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert durch die bildende Kunst unserem historischen Verständnisse näher gebracht werden, so wird uns klar, wie unsere besten Deutschen Statuen die Männer darstellen, welche den

Zeiten, die Treitschke im Ersten Bande umfaßt, die geistige Atmosphäre lieferten. Diese Werke stehen uns vor Augen. Wie unsere Vorfahren gleichsam. Untereinander bilden sie wie eine große Familie: Kinder alle der großen Deutschen Mutter, mit der sie litten und sich wieder aufrichteten. Goethe — gegen den Treitschke etwas hat — verfaßte die Inschrift zu Blücher's erstem Standbilde. Von 1815 ab verschwinden die Männer, die Stoff zu Statuen liefern. Wer würde Hardenberg nicht bewundern, wenn er die von Ranke ihm gewidmeten drei Bände liest, auch die Aufstellung seiner Büste an ehrenvoller Stelle nicht als natürlich ansehen: an eine Statue aber würde nicht gedacht werden.

Und noch eine Bemerkung, die den Erfolg des Ersten Bandes angeht.

Viele Historiker wissen Vieles, haben Energie und verstehen angenehm zu erzählen; das aber genügt nicht, um eine Deutsche Geschichte der Gegenwart so zu schreiben, daß der Deutsche Leser empfinde, es sei die Geschichte seiner Zeit, in der er lebt. Nirgends scheinen wir so frei als in unserer Schriftstellerei, und nirgends vielleicht vertheidigen wir mit solcher Kraft unsere Lust am Sich-unterdrückenlassen als ein heiliges Vorrecht. Unsere Gebildeten stehen, wenn von „Geschichte" gesprochen wird, auch heute noch unter dem Drucke des Gedankens, exact könne doch nur römische und griechische Geschichte geschrieben werden. Ich lasse mir nicht einwenden, daß dieser Standpunkt überwunden sei. Ich weiß nur zu gut, wie

sehr ich selbst lange Zeit dieser Anschauung unterlag. Es ist wichtig, völlige Klarheit hier zu schaffen, damit die retardirenden Mißverständnisse aufhören, unter denen wir immer noch mehr leiden als billig ist. Lamprecht hat den Unterschied zwischen der heutigen und aller vorhergehenden Geschichtschreibung am besten formulirt, indem er die unsrige evolutionistisch, die ehemalige descriptiv nennt: wir heute berichten, wie die Dinge im Zustande des Werdens sich weiter entwickeln; die ältere Schule beschreibt was als das Geschehene vorlag.

Eine römische Geschichte kann von Dem heute verfaßt werden, der über ein gewisses umfangreiches, aber begrenztes Quantum Kenntnisse gebietet. Die zu benutzenden Hülfsmittel sind von ungemein zahlreichen Vorgängern größtentheils vor ihm bereits gebraucht worden. Schöpferisches Genie aber muß trotzdem auch hier das Beste thun. Ein großer Geschichtsschreiber ist nicht denkbar, in dessen Adern nicht dichterisches Blut flösse. Er muß ihre Schwingen ausbreiten und den festen Boden unter sich verlassen. Curtius und Mommsen würden ohne diese freiwillige Gabe der Natur nicht so großen Ruhm erlangt haben. Auch haben sie sie nie verleugnet. Beide Männer wurden durch ihre Individualität für die Hervorbringung ihrer Werke gleichsam geschaffen. Wie Goethe ein Grieche genannt worden ist, könnte auch Curtius heute diesen Namen tragen, wenn er im sanften Märchentone des Herodot uns die Schicksale des griechischen Volkes erzählt. Die griechische Politik aber liegt

uns heute ferner noch, als die römische: was wissen wir denn und können wir von jenen Zeiten und Männern wissen, von denen gesprochen werden muß, als habe man sie beinahe gekannt? All' das, sobald es den Schein der Wirklichkeit annimmt, ist Phantasiespiel.

Weil unsere Geschichtschreibung des Alterthums aber, und zwar mit gutem Rechte, von sich behaupten darf, sie kenne Alles, was an Material erreichbar sei, wird ihr das Recht zugesprochen, dieses Conglomerat fragmentarischer Reste von Ueberbleibseln des antiken Daseins als zureichendes Material zu gebrauchen, mit dem sich wirthschaften lasse wie wir mit dem unsrigen heute wirthschaften dürfen. Den Werth der geistigen Werke des Alterthums zu leugnen, wäre Jedem unmöglich, der sie kennt: alle Völker aller Zukunft werden von griechischer Dichtkunst und bildender Kunst ausgehen, oder zu ihnen zurückkehren: von politischer Geschichte des Alterthums aber zu berichten wie von der unserer Zeit, die Charaktere der Triumvirn entwirren zu wollen wie die der Leute vor, neben und nach Napoleon, wäre ein verlorenes Unternehmen. Die journée des dupes läßt sich wohl noch beschreiben, aber es giebt keine Memoiren ägyptischer Hofdamen, uns zu verrathen, wie es auf dem Capitol und in Cäsar's Gärten herging, als Cleopatra sich als Besuch Cäsar's in Rom eingestellt hatte. Die feineren Motive, aus denen zwischen Cäsar, Cicero, Pompejus, Antonius und den Uebrigen verhandelt, betrogen, belogen, gemordet, gehaßt und ge-

liebt worden ist, sind auf ewig versunken. Trotzdem erscheint es adliger heute, Untersuchungen über Cäsar's Tod anzustellen, als Bericht zu geben, wie und warum Napoleon bei Bellealliance zu Grunde ging. Die scharfe Controle, mit der das die alte Geschichtschreibung Betreffende heute überwacht wird, erhebt, eben weil das Material beschränkt, vielfach durchgearbeitet und deshalb übersehbar ist, diese schriftstellerisch herstellende Thätigkeit zu etwas in höherem Grade Bedeutendem als die Darstellung dessen zu sein scheint, was in unserem eigenen Jahrhundert sich ereignet hat und bei dem ungeheuren Zudrange der Nachrichten willkürlicher Auswahl freies Spiel läßt. In dieser Anschauung aber tritt bereits ein Umschwung ein. Gegen das wissenschaftliche Studium des Alterthums werde ich gewiß nichts sagen, das Studium unserer Zeit aber wird nicht länger dadurch beeinträchtigt werden. Die Gestaltung eines Bildes unserer eigenen Tage wächst aus anderen Materialmassen heraus, und bei diesem Uebermaße entstehen immer neue Fragen, die beantwortet werden wollen. Treitschke hat im weitesten Umfange gelesen: wie groß aber muß der Umfang dessen sein, was er trotzdem nicht kennt, oder heute anders kennt als zu der Zeit, wo er die einzelnen Theile seines Werkes für den Druck niederschrieb! Kaum würde er alle die Quellen seines Textes erschöpfend angeben können. Zu offener Darlegung seines litterarischen Besitzes gedrängt, würde er nur antworten, daß er von Jugend auf gearbeitet habe und ein wahrheitsliebender Mann sei. Es

müſſe ihm geglaubt werden. Schon deshalb vermag der Geſchichtſchreiber des eigenen Jahrhunderts keine ſtricten Beweiſe für ſeine Erzählung zu liefern, weil, ſelbſt wenn er Alles geleſen hätte, was geſchrieben und gedruckt vorliegt, dieſe Blätter nur den geringſten Theil des Vorgefallenen enthalten würden; denn die Hauptentſcheidungen liegen in Geſprächen und innerſten Gedankenverbindungen, die Niemand kennt. Das Amt des Geſchichtſchreibers iſt, bei antiken und modernen Ereigniſſen den verborgnen Zuſammenhang des Geſchehenen zu errathen und ſeine Auffaſſung des Geſchehenen glaubwürdig zu machen. Die „exacte ſinnliche Phantaſie" tritt hier in ihre Rechte, das bildende Element, dem Goethe zuerſt dieſen Namen beſtätigte. Die Ereigniſſe unſerer Tage aber verlangen höhere ſchöpferiſche Kraft als die Reconſtruction im Nebel der Zeiten undeutlich gewordener Situationen, die mit unſerer Fortentwicklung außer Zuſammenhang ſtehen. Wir erleben heute, wo die Parteien ſich bei uns entgegenarbeiten, wie unmöglich es oft ſei, feſtzuſtellen, was ein Mann eben noch geſagt hat, und gar, in welchem Sinne er ſich ausſprach. Briefe werden verändert, verſtümmelt, abgeleugnet oder hier und dort anders interpretirt und in die ſcheinbar logiſch eng verbundenen Glieder von Thatſachen neue Fakta eingeſchoben, die dem Laufe der Dinge plötzlich andere Bedeutung geben. Wer ſoll hier der Richter ſein? Der, der aus ſeiner Natur heraus die mitſpielenden Perſonen am tiefſten durchſchaut! In allen Epochen umgiebt die herr-

schenden Generationen der Menschheit ihre besondere Lebensluft: wer will über ihre Thaten urtheilen, ohne diese Luft geathmet zu haben? Der doch nur, dem die längst verflogenen Athemzüge ehmaliger Zeit durch eine Ahnung wieder zufliegen.

Deutsche Geschichte nun gar ist etwas anderes als griechische und römische. Sie ist die Geschichte all' unserer Familien. Deutsche Geschichte bedeutet Erzählung, wie bei Gunst oder Ungunst guter und böser Zeiten durch feste Männer das Einige Deutschland geschaffen worden ist. Diese Männer wollen wir kennen lernen. Die gleichzeitigen aber zumeist. Aber wir wollen nicht ein ungeheures Notizenreservoir vor uns haben, in dem alles Erreichbare enthalten ist, sondern von der Hand eines zuverlässigen Mannes uns daraus schöpfen lassen. Bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts waren die Zeiten unglückliche, und der Geschichtschreiber, indem er uns die Trostlosigkeiten dieser Zeiten vorführte, hatte die Aufgabe, uns zu trösten und auf eine bessere Zukunft hinzuweisen: zu zeigen, wie auch in trüben Vergangenheiten der Keim zum Glücke stets gelegen habe, welche Männer ihn bei uns im Wachsthum hielten, und welche Gaben er uns noch verspreche. Geschichte für eine im Unheil steckende Generation zu schreiben, ist deshalb besonders schwer und traurig, weil in solchen Zeiten die Wahrheit nicht gesagt werden darf. Für eine vom Schicksal begünstigte Zeit aber Geschichte zu schreiben, ist eine schöne und dankbare Aufgabe, wenn ein kräftiger,

weitblickender, seine Sprache beherrschender Mann sie auf sich nimmt.

Eine Gefahr jedoch wird ihm drohen. Parteistandpunkt und persönliche Neigung werden ihn beeinflussen. Den Widerwillen Derer, welche die Dinge anders ansehen als er, wird er vielleicht zu stark herausfordern, so daß der Vorwurf, er gebe unzuverlässigen Bericht, in beiden Fällen nicht ausbleiben kann. Aufgewogen aber wird dieser Nachtheil dadurch wieder, daß jede im Gefühle einer gewissen Zufriedenheit lebende Generation des Volkes stets eine Majorität von Männern hervorbringen wird, welche billig denken und die höhere Wahrheit einer mit gutem Willen unternommenen Geschichtschreibung anerkennen. Treitschke's, trotz der schlichten Sprache leidenschaftliche Darstellung der Dinge ist, das tritt vom zweiten Bande an ganz anders hervor als im Ersten, zuweilen einseitig im Urtheil, so daß von persönlicher Abneigung gesprochen werden könnte; niemals aber verlassen ihn das angeborene Wohlwollen und die Gabe, den Leser auf einer Höhe zu halten, von der aus er unsere Vergangenheit in milder Beleuchtung überblickt.

Doch es widerstrebt mir fast, über den Vierten Band nur im Rückblicke auf den zweiten und dritten zu sprechen. Zu sehr steht er für sich allein. Neue Zeiten beschreibt er. Mit der Julirevolution hörte Europa auf, immer nur die Zeiten der französischen Revolution vor Augen zu haben. Neue brechen an, in Frankreich sich vorbereitend

und dieses Land abermals zum Schauplatz machend, auf dem die Geschicke Europas neue Kinderjahre erlebten. Die Vorrede des vierten Bandes giebt Auskunft über die neuen Aufgaben die hier zu bewältigen waren.

„Um die Geschichte der dreißiger Jahre hat sich ein vierfacher Sagenkreis gelagert. Die französisch-polnischen und die nahe verwandten particularistisch-liberalen Märchen gerathen zwar allmälig in Vergessenheit; die englisch-coburgische Legende aber und die Legende des Literatenthums behaupten noch einen Theil ihrer alten Macht. Leicht ist es nicht, durch diese Fabelwelt zu einer schlichtdeutschen Auffassung der Verhältnisse hindurchzudringen; noch schwieriger, die unendliche Bedingtheit alles historischen Lebens auch in den verworrenen Parteikämpfen dieses Jahrzehntes (1829—1839) zu erkennen und zu schildern, wie Deutschlands Einheit gewiß nicht durch den Liberalismus, doch ebenso gewiß nicht ohne ihn möglich wurde, wie bald die Kronen, bald die Opposition das nationale Leben gehemmt oder gefördert haben."

Im Verlauf der Vorrede wird dann auch die Aufnahme besprochen, die bei seinem Erscheinen der Dritte Theil gefunden hatte, der bei gänzlich anders gearteten Zeitläuften verfaßt und den deutschen Lesern dargebracht worden war.

Der Vortheil des Geschichtschreibers, der das von 1830 ab in Deutschland Geschehene beschreibt, besteht darin, daß wir plötzlich der Gegenwart nahe rücken. Die Verhältnisse nach außen treten ein, durch welche die

heutige Politik Deutschlands noch bedingt wird. Hier werden diejenigen schärfer zu lesen beginnen, die aus dem Buche praktische Gesichtspunkte gewinnen wollen. Die Treulosigkeit der Mächte, welche Deutschland umgeben, zeigt sich nun in Dingen, die noch nicht abgethan sind. Zwar taucht all' das ganz von ferne erst auf; denn immer noch hätte man weder in London noch in Paris, Wien oder Petersburg unsere heutige Machtstellung, auch nur im Traume für Etwas gehalten, womit ernsthaft zu rechnen sei (und wir sehen, wie diese Stimmung sogar heute neu durchbricht). Damals regierte Friedrich Wilhelm III., unfähig, sich von Rußland und Oesterreich getrennt zu denken. Die Furcht vor dem Gedanken der ersten französischen Revolution lastete auf Rußland, Oesterreich und Preußen und ließ nirgends nationalen Willen aufkommen. An diese Beschwerung des Geistes muß erinnert werden, die aus dem Gedächtnisse der heutigen Menschen zu verschwinden beginnt. Denn in der zweiten Generation nun schon wächst unsere Jugend im Glauben auf, Eisenbahnen und Telegraphen und Preßfreiheit habe es immer und überall gegeben. Was zwischen 1830 und 1840 geschah, erschien vor fünfzig Jahren als eine Fülle aufregender Thatsachen; heute hat es beinahe kein Interesse mehr. Treitschke aber weiß es uns einzuflößen. Das Emporkommen und der Sieg des Liberalismus in Frankreich, wie er ihn erzählt, gewinnt wieder etwas Fieberhaftes. Er greift das Bedeutendste heraus und faßt Menschen und Thatsachen zusammen, so daß

eine Art künstlichen Gedränges entsteht. Eigentlich war damals weniger das, was geschah, sondern etwas Erwartungsvolles, das in der Luft des Tages lag, der Grund der das Volk durchdringenden Bewegung. Man wußte, es würden, wenn die hemmenden Schranken erst einmal gefallen wären, unwiderstehliche nationale Strömungen sich bilden, deren Resultat das Einige Deutschland sein müsse. Diesen Stimmungen nachzugehen und die Menschen zu schildern, die sich als treibende Elemente vordrängten, war die Aufgabe Treitschke's. Sein Vierter Band enthält thatsächlich ja noch nichts von den heutigen Dingen, aber es athmet uns die Luft daraus schon entgegen, die heute uns umgiebt, und die uns so unruhig macht, als werde niemals die alte Stille des Daseins zurückkehren. Das Dramatische herrscht in Treitschke's Viertem Bande wieder vor wie im Ersten. Die französische und polnische Revolution werden beschrieben, und die grausame Unterdrückung der Demagogie in Deutschland, deren Opfer junge unerfahrene Männer sind, denen ihr Lebensglück geraubt ward; die schärfer werdende Voraussicht großer Aenderungen; die Furcht vor einer Zukunft, in der principienlos Alles auseinanderfiele.

Mit dem Tode Friedrich Wilhelm's III. schließt diese Epoche ab. Nie hat ein Fürst einen so vertrauensvollen Biographen und Ausdeuter seiner Handlungen gefunden als Friedrich Wilhelm III. in Treitschke. Im Ersten Bande verfolgten wir des Königs früheste Schritte. Alle die Männer haben wir in den folgenden Bänden dann

auftauchen und verschwinden sehen, die in den verschiedenen Jahrzehnten seiner Regierung den König umgaben. Hardenberg, zu dem Niemand ein Herz zu fassen im Stande ist, wird von seinen besten Seiten beleuchtet. Immer enger und lichter wird der Kreis der alten Herrschaft, immer deutlicher das Zustreben auf den neuen Herrscher. Und endlich der Tag dann, mit dem friedlich und freundlich die neue Zeit eintrat.

III. Der Fünfte Band.

Der Fünfte Band hat den Vortheil und Nachtheil, bis zum Erscheinen des zu erwartenden folgenden Bandes nun als der letzte dazustehen. Als schließe das ganze Werk mit ihm ab[1]). Man wird ihn später also, wenn der Sechste kommt, in Manchem anders einst beurtheilen. Sechs Jahre nach dem Vierten erscheint er. Beinahe achtzehn seitdem der Erste herauskam. Das Volk, die Zustände, die Leser, und auch der, der schreibt, sind seitdem andere geworden. Dieser Band wird einst vielleicht als der Erste der übrigen gelten, die ihm in Zukunft noch folgen. Er versetzt uns in eine neue Welt und stellt neues Leben dar. Der Fünfte Band hat, während vom Zweiten bis zum Vierten die Fortführung der Deutschen Geschichte nur befriedigte, Aufsehen wieder erregt wie der Erste einst. An eine neue Jugend wendet er sich und neue eigene Altersjugend scheint in Treitschke

[1]) Geschrieben als Treitschke noch lebte.

zu ergrünen. Seine hiſtoriſche Kunſt tritt am reinſten hier hervor.

Dieſer Fünfte Band geht mich zumeiſt deshalb an, weil er ſchildert, was ich miterlebt habe, und weil ich hier genöthigt bin, in vielen Einzelnheiten mir zu bekennen, wie ſehr meine Meinung von der Treitſchke's unterſchieden iſt. Meiner Bewunderung aber thut das keinen Eintrag. Dieſer Fünfte Band iſt, wie der Erſte, zugleich ein in ſich abgeſchloſſenes Kunſtwerk.

Ob Geſchichtsbücher Kunſtwerke ſein dürfen oder müſſen, um Wirkung zu haben, wird wohl immer controvers bleiben. Meiner Erfahrung nach hat ihr Erfolg immer von der künſtleriſchen Mache abgehangen. Auch Ranke's Meinung war, die er mir einmal perſönlich ausſprach, die Dauer eines Geſchichtsbuches hänge allein ab von der Schönheit des Stiles. Das heißt doch wohl, es handle ſich hier um das Verhältniß, in das ein Autor ſich zu denen ſetzt, welche innerhalb einer Nation leſen. Es giebt da verſchiedene Altersſtufen und Bildungsſtufen. Auch die Menge des Geſchichtsbücher conſumirenden Publicums kommt in Betracht. Es wäre gewiß nützlich, wenn gebildete ältere Leute Selbſtkenntniſſe über den Gang ihrer hiſtoriſchen Lectüre geben wollten.

Die heute herrſchende Generation verleiht der nationalen Geſchichtsſchreibung anwachſend höheren Rang. Man kennt die Namen Vieler, die über unſere Geſchichte ſchreiben und geſchrieben haben. Die das Vorgehen des

Volkes, sein zeitweiliges Rückschreiten und auch sein Stillstehen darstellen. Immer breiter dehnt diese selbstbetrachtende Arbeit sich bei uns aus. Aber sie würde in ganz anderer Fülle schon daliegen, hätten wir nicht seit so kurzer Zeit erst freiredende Volksvertretung, Preßfreiheit und Eröffnung der Archive. Jede nationale geistige Production, auch Dichtung und bildende Kunst, bedarf, was die schaffende Kraft wie das aufnehmende Publicum anlangt, einer Zeit der Vorbereitung. Für Raphael mußte die italienische Kunst zwei Jahrhunderte durchlaufen, ehe das eigene Talent und der Zuspruch des Volkes sein Emporkommen möglich machten. Und auch mit Goethe stand es so. Wie Raphael und wie Voltaire stand er an der Scheide zweier Culturepochen. Und zumeist deshalb, weil Cornelius Anfangs in Rom und dann erst in Deutschland plötzlich sich erhob, kam er nicht zur Entfaltung wie heutige Künstler bei weniger Talent. Die Deutsche Geschichtschreibung fängt in der Luft der heutigen Freiheit erst an, deutsch in dem Sinne zu werden, daß man aus sich selbst schreibt. Die Auffassung des Geschehenen ging früher nicht voll aus dem nationalen Bewußtsein hervor. Wenige große Männer nur sind hier ausgenommen, die deshalb auch genugsam von ihren sogenannten Fachgenossen verketzert worden sind. Jacob Grimm und Gervinus seien hier genannt.

Die Jahre meines eigenen Schul- und Universitätslebens sind noch in die Zeiten gefallen, in denen über Deutsche Geschichte nur unter lähmender Rücksichtnahme

auf die übermächtige Censur geschrieben werden konnte und in der Schule kaum von ihr die Rede war. Ich verdanke dem Gymnasium für Deutsche Geschichte nichts. Ranke's Vorlesungen gewährten mir zuerst den Anblick von Völkerschicksalen, weniger jedoch der deutschen, als derer der europäischen Nationen im Großen. Deutsche Geschichte in Aufeinanderfolge der Epochen lernte ich zuerst aus Eichhorn's Rechtsgeschichte. Ein Buch überraschte und ergriff mich einst mehr als alle vorher gelesenen: Voltaire's Siècle de Louis XIV. Es ist im Tone der antiken Geschichtserzählung klar und nüchtern verfaßt: dies vielleicht der Grund, warum in ihm moderne Geschichte mir so verständlich war. Römische Geschichte galt mir in meiner Jugend allein als Geschichte. Hier war der Zusammenhang der Dinge am offenbarsten. Die Römer waren dazu geschaffen, das Geschehene unter den einfachsten Gesichtspunkten zu Protokoll zu nehmen. Oeffentliche Verhandlungen beherrschten ihr Dasein. Das Corpus juris enthält für mein Gefühl ihre innerste Geschichte, Tacitus' Geschichtschreibung erscheint mir als die höchste Bethätigung der schriftstellerischen Fähigkeit der Römer.

Wäre von Tacitus' Werken nicht mehr erhalten geblieben als ein paar Dutzend Blätter etwa, so würde, scheint mir, kaum Zweifel darüber herrschen, daß durch einen Glücksfall das Glänzendste was er überhaupt geschrieben habe, gerade auf ihnen gerettet worden sei. Das Schönste, das Inhaltreichste. Bei jeder Stelle seiner Schriften nämlich, wo ich verweile, möchte ich so urtheilen.

Sehe ich so viel Seiten mit so inhaltreichen Thatsachen überschüttet, von so dichtem fruchttragenden Gedankenreichthum bestanden, so begreife ich die Entstehung dieses unter allen literarischen Erzeugnissen allein stehenden Werkes nicht. Tacitus' Sprache und Satzbildung sind weder Poesie noch Prosa. Es fügt sich gleichsam Inschrift an Inschrift. Einfache Worte dehnen sich zu weiten Gedankenfeldern aus. Ich vermeine in engster Theilnahme mitzuerleben, was meist doch nur angedeutet ist, in sachlicher Beziehung oft genug auch von mir nicht einmal ganz durchschaut wird. Ein seltsamer Reiz liegt bei ihm in dem bloß Formalen. Er wendet ihm allein eigene, zum Nachdenken reizende sprachliche Mittel an. Es ist mir nie gelungen, dergleichen mir zu Danke zu übersetzen. Ich bewundere Tacitus. Weder Voltaire noch Treitschke sind ihm hierin ähnlich, für die beide die Sprache doch nur ein einfaches Instrument ist.

Allen dreien aber ward zu Theil, daß in seiner Muttersprache ein Jeder seinen Zeitgenossen von vaterländischen Dingen reden durfte. Ein großes, aufmerksames Publicum politisch erzogener Mitlebender umgiebt sie. Für ihre lebenden Tage schreiben alle drei. Der günstigste Stoff wird im günstigsten Momente von ihnen in das günstigste Licht gerückt. In Tacitus' Kindheit walteten unter Nero die letzten Zeiten des julischen Kaiserthums, das den Uebergang von der alten Republik zum neuen Reiche des Trajan bildete. Von Tiberius bis zu

Nero war in Rom unmöglich gewesen, über das, was von des großen Cäsar's Tagen ab dessen Familie betraf, anders als im Tone der Schmeichelei zu schreiben. Als die julische Wirthschaft endlich aber vorüber war und mit Domitian, der, wie Tacitus mit raffinirter Beobachtung beschreibt, durch besondere Nüancen von Niederträchtigkeit seine Vorgänger noch übertraf, auch die Epoche der Flavier ihr Ende erreicht hatte, lockte die nun sich darbietende Freiheit den im öffentlichen Dienste erwachsenen Staatsmann, den Inhalt des letzten Jahrhunderts in volles Licht zu stellen. Er schrieb für erfahrene Leute, für Soldaten und Politiker von dem, was innen und außen geschehen war. Die Charaktereigenschaften der Nationen, mit denen Rom ununterbrochen Kriege führte, wurden von denen, die mit den auswärtigen Dingen betraut waren, sachgemäß beurtheilt. Es gehörte doch wohl in Rom zum öffentlichen Dienste des auswärtigen Amtes, die Völker und Völkerschaften zu studiren, mit denen man zu thun hatte. Tacitus' Germania klingt wie der Bericht eines modernen Diplomaten, der, sagen wir, nach Indien oder China gesandt, über die Zustände dort nach Hause schreibt. Keins der externen Völker betrachtete man von Rom aus mit so viel Aufmerksamkeit als das Deutsche. Die inneren Ursachen der von dort dem römischen Reiche drohenden dauernden Gefahr hebt Tacitus hervor. In seinem Geschichtswerke zumal erzählt er das in Germanien Geschehene, als hätte er das Land bereist. Ich mag mich durch eine hier natürliche Täuschung verführen lassen: meine Phantasie wird

von den germaniſchen Ereigniſſen, denen wir in Tacitus' Annalen und Hiſtorien begegnen, ſeltſam erregt. Die Dinge und Menſchen ſtehen mir näher als was der vorſichtige Einhardt etwa in ſeinen claſſiſchen Phraſen uns über Karl den Großen vorerzählt. Tacitus beobachtete mit Kennerblicke dieſe Germanen, die ſeiner Zeit nun über zweihundert Jahre ſchon Rom beunruhigten. Er fürchtet ſie und er liebt ſie. Er unterſucht die letzten Urſachen der Gefahr, die ihrem bloßen Daſein entſpringt, und kommt auf moraliſche Vortheile, die ſie über die Römer haben. Er kennt Germanien. Wir ſehen es mit ſeinen Augen. Erinnern wir uns der Stelle, wo geſchildert wird, was im Teutoburger Walde geſchah. Wie die Stimmung beſchrieben wird, als die unheilvollen Gründe zum erſten Male wieder von den Römern betreten wurden, wo die Ueberbleibſel der Legionen von Menſchen unberührt und nur von der Zeit angefreſſen dalagen. Es durchſchauert den Leſer. Ein Gedicht! Oder der Kampf im ſeichten Gewäſſer des Rheines, wo Römer und Deutſche handgemein wurden. Tacitus gleicht darin Shakſpeare, daß er auch Nebenperſonen als wirkſam in die Haupthandlung einflicht. Wie deutlich läßt er den ränkevollen Piſo neben dem großdenkenden Germanicus erſcheinen. Neben Armin tritt deſſen Bruder, der von den Römern berückte Deutſche aus vornehmem Geſchlechte. Wie ganz anders wieder erſcheint Marbod. In langſamem breiten Vorgange läßt Tacitus die Männer und Frauen des Jahrhunderts, das er eben verließ, des erſten der chriſtlichen

Zeitrechnung, vor uns vorbeiziehen. Nicht anders verfährt Treitschke in unserer Zeit.

Alle, hoch und niedrig, behandelt Tacitus in den Annalen und Historien mit herabblickender Sicherheit. Niemand imponirt ihm. Zugleich aber schreibt er erfüllt von der künstlerischen Ehrfurcht, mit der ein großer Maler Engel und Teufel als *seine* Werke, deren jede Gestalt gleiches Anrecht auf seine bildende Sorgfalt hat, in gleichem Fleiße vollendet. Bewundern wir die dramatische Kraft, mit der Nero's letzte Stunden beschrieben sind. Die keuchende Flucht und Furcht vor denen, die ihn suchen, und vor sich selber. Und vorher Messalinens Untergang. Hier wird Tacitus fast bühnenmäßig. Wie er diese Beiden so überzeugend schildert, daß wir, als das Schicksal immer drohender herankommt und sie an der Kehle packt, von dem Bedauern ergriffen werden, das das letzte Einbrechen schön geschilderter tragischer Verhängnisse in uns erregt! Wie Richard der Dritte und Lady Macbeth durch die Größe ihrer Verbrechen als Opfer dämonischer Mächte erscheinen, die sich ihrer bemächtigten. Das Shakspear'sche Element in Tacitus — man kann ebenso von einem Taciteischen bei Shakspeare sprechen — macht Tacitus mir vertraut. Ich lese ihn weniger, um über Menschen und Dinge objectiven Bericht zu empfangen, als um zu erfahren, wie die Zeiten in Tacitus' Geiste sich spiegeln. Als Geschöpfe seiner Kunst sind die Personen mir werthvoll und wichtig, die um ihrer selbst willen mir gleichgültig oder verhaßt wären.

Denn zu viel Kleinlichkeit ist diesem römischen Treiben doch beigemischt. Gleichgültig sind uns die Urbilder, wie uns die englischen Helden in ihrer ächten historischen Verfassung sind, die wir nur bewundern weil Shakspeare's Hand sie vor uns vorüberleitet. Shakspeare will ich in ihnen kennen lernen, mögen diese Engländer übrigens bleiben was sie gewesen sind. Ist mir doch Cäsar selber heute nur lebendig und verständlich wenn Shakspeare ihn mir zeigt. Er und die Gesellschaft um ihn her haben verglichen mit den Griechen früherer Jahrhunderte etwas Talmigoldenes. Die Cäsars unserer modernen Historiker tragen nichts für moderne Hände Greifbares in sich. Wie hoch steht — doch wohl der Geschichte entgegen — einzig durch Shakspeare's Gnade Antonius vor meinen Blicken! Wie viel Schauspieler mühen sich immer noch ab, diesen — (man setze hier irgend ein böses Wort hinzu) — so erscheinen zu lassen, daß etwa der Stammbaum lauten würde: Achill . . . Alkibiades . . . Alexander der Große . . . Antonius. Antonius ist durch den größten dichtenden Historiographen der neuen Welt der dunklen Vergangenheit entrissen worden. Höchst glaubwürdig groß steht er in zwei Tragödien Shakspeare's neben Cäsar und Cleopatra da. Heroischer Bombast, den er redet, aber sehr inhaltreicher. Die Zeiten des Triumvirats lernt das Publicum aus Shakspeare in lebendiger Fülle kennen; die Last „knoblauchriechenden Athems" des römischen Pöbels läßt Shakspeare allein wieder aufdampfen. Welches Schauspiel vielleicht aber würde vor uns sich entrollen, wenn Tacitus diese Dinge

für seine Zeit beschrieben hätte! Denn das bedenken wir wohl: Shakspeare bleibt ein sechzehnhundert Jahre nach Cäsar lebender Engländer, und wir selbst sind zweitausend nach Cäsar lebende Deutsche. Fremd beide ihm, der Nation und der Zeit nach. Und so ist auch Gibbon, der für die Engländer des vorigen Jahrhunderts das römische Kaiserthum schilderte, kein Römer von anderthalb Tausend Jahren früher gewesen. Gibbon's „Herabkommen und Sturz des römischen Kaiserreiches" trägt die Garantie des Bestandes nicht so sicher in sich, als Tacitus' und Voltaire's Arbeiten. Er benutzte die Römische Geschichte zu einer colossalen romantischen Gelegenheitsschrift. Zu Gibbon's Zeiten war der Glaube an die dynastische Größe Frankreichs nicht mehr was er fünfundzwanzig Jahre früher war. In der Vergleichung der immer mehr herabkommenden modernen Dynastien und der einzelnen Herrscher, denen in Rom einstmals das Schicksal die Leitung in die Hände spielte, erblickte damals Europa ein Bild der eigenen Zeit und schlürfte Gibbon's erste Bände begierig ein. Aber dieses Werk war doch nur individueller Reflexion entsprungen und enthielt nicht was die Römer der römischen Kaiserzeiten empfanden in deren eigener Sprache. Das Werk war ein Kunstwerk, eine politische Prosa-Dichtung. Wie anders muthen uns da Machiavelli's Decaden des Livius an, die den in der Literatur des eigenen classischen Alterthums auflebenden Florentinern des Cinquecento in vielen Beispielen der eigenen Geschichte zeigten, es hätten ihre uralten römischen Vorfahren bei

gleichliegenden Gelegenheiten so gehandelt wie sie etwa. Dennoch, selbst wenn Machiavelli eine römische Geschichte geschrieben hätte, wäre nur ein heute todtes Kunstwerk zum Vorschein gekommen.

Ich würde gern über Voltaire so breit wie über Tacitus sprechen, denn er ist ein Meister französischer Prosa, stände er mir heute menschlich nicht zu ferne. Tacitus nehme ich immer wieder in die Hand, Voltaire nicht. Man weiß allzuviel von Voltaire's Person. Ein geistreicher Intrigant. Der Gesammteindruck seines Wesens schadet ihm. Er war neidisch. Er verschmähte kein Mittel, seinen Gegnern zu schaden. Aber er gestand seine Fehler offen ein. Er forderte auf zu lügen, wie er selbst log. Eine ungeheure Souveränetät erfüllte ihn, eine ebenso große Kunst aber war ihm eigen, sie nicht hervortreten zu lassen. Diese Verstellung allerdings war so nöthig in seinen Tagen, daß sie als allgemein herrschendes Element nichts Verdunkelndes speciell für ihn hat, und immer noch steht er neben Tacitus als der da, der das Jahrhundert seiner Geburt seinem Volke, dessen Politik damals die Welt beherrschte, in seiner Sprache erzählt hat, die diese Herrschaft theilte[1]).

Damit Voltaire's Siècle de Louis XIV. seine volle Wirkung thäte, war nöthig, daß er die Henriade vorangehen ließ. Nun erst folgte die Geschichte Ludwig's. Frankreich in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, als

[1]) Fünfzehn Essays. Neue Folge 1874. S. 71 ff.

das Buch geschrieben wurde, war nicht nur sich selbst gegenüber die Heimath des großen Ruhmes, sondern stand in der Meinung der Welt als das Land de toutes les gloires da: die französische Monarchie das Product der vereinten Arbeit der Nation und der des großen Königs, wie unser Kaiserreich heute. Louis, Colbert und die französische Nation hatten sich zusammengethan, das Höchste zu leisten, und es war ihnen gelungen, und hundert Jahre nach dem ersten Anbruche dieser ruhmvollen Bewegung vollendete Voltaire sein Werk, in dem er, ohne rhetorische Kraft, nur leisen Tones erzählend, diese Dinge berichtete. Das Buch ist für uns auch deshalb von unmittelbarer Wichtigkeit, weil Friedrich der Große, jung noch und ohne die Last des siebenjährigen Krieges zwischen den Schultern, sich daran begeisterte, und es einen Theil seiner Anschauungen historisch begründet. Voltaire wühlte so recht im Stoffe. Von allen Seiten flog ihm Erfreuliches zu. Die Geschichte Ludwig's XIV. war das ungeschriebene Heldengedicht an sich schon. In der Henriade hatte er, getragen von vorahnender Begeisterung, sogar die Gestalt des Regenten mit Lorbeergewinden umkränzt: nun handelte es sich darum, in der Form unbefangener Aneinanderreihung von Notizen, Ludwig den Großen in seiner vollen Größe zu zeigen. Voltaire's Buch entwuchs natürlichem Boden. Seine Classicität liegt weder im Stoffe, noch in der Schreibart allein, sondern in beiden zugleich und ungetrennt.

Ranke neben Voltaire und Tacitus als gleichen

Ranges anzuführen, wäre nicht möglich. Ranke's Vorlesungen fesselten mich als Studenten vom ersten bis zum letzten Worte, er verstand es, die unerfahrenen Anfänger mit dem Gefühle zu erfüllen, als ob sie aus der Erfahrung älterer Staatsmänner heraus die Dinge dieser Welt zu übersehen im Stande seien. Er sprach, als sei er bei allen Entwicklungen dabei gewesen und kenne das Geschehene besser als Jemand. Er behauptete das nicht, deutete es auch nicht an, aber man sah es als selbstverständlich an. Seine Anschauungen aber entsprangen nicht dem Leben. Geschriebenes entstand bei ihm aus früher Geschriebenem. Er war niemals ein Staatsmann gewesen, der Verträge abschloß. Seine Schriften waren trotzdem nicht für Studenten, sondern für Staatsmänner geschrieben: diesen Eindruck machen sie mir noch heute. Sie ermüden mich. Ranke's Stil läßt zu sehr die Mühe erkennen, mit der er ihn zu der ihn auszeichnenden Einfachheit erhob. Aber man merkt sie. Bis in sein höchstes Alter dagegen hielt die Lebendigkeit seiner mündlichen Sprache vor. Wie sehr dieser eigentlich seine Gedankenproduction entsprach, zeigt das Stück Selbstbiographie, das er am Abschlusse seines Lebens seinem Sohne dictirte, und das mir, wenn ich mich Ranke's erinnere, immer zuerst einfällt. Es ist offenbar gedruckt worden, wie es entstand. Vielleicht waren seine Werke alle so frisch bei der ersten Niederschrift.

Ranke hegte die Bescheidenheit der großen Männer: eine gewisse anspruchslose Milde von oben herab. Aber

er hat die Schule derer begründet, die mehr wissen als alle Andern und die verfolgen, die das nicht als entscheidend anerkennen. Besonders die Leser seiner Werke haben das zu beherzigen. Ein Schüler Ranke's doch wohl war es, der herausfand, daß Treitschke ein bloßer Journalist sei. Ich glaube, die Nachwelt wird urtheilen, daß diese Ranke'schen Schüler nur bloße Gelehrte waren.

Ranke hat die einseitige philologische Behandlung der antiken Quellen für die der deutschen Geschichte begünstigt[1]). Ihm und der Majorität seiner Schule mußte einst daran liegen, die Hochachtung der klassischen Philologen, welche römische und griechische Geschichtschreibung allein anerkannten, zu erzwingen. Diese beherrschten das wissenschaftliche Deutschland und ohne sie war kein Fortkommen möglich. Ranke's erste Schrift über die italienischen Geschichtsquellen ist in diesem Sinne geschrieben. Ranke hatte das Glück, die diplomatischen Berichte einzusehen, welche, in einigen preußischen Staatsarchiven aufbewahrt, ihm zugänglich wurden. In ihnen lag eine neue Art von Quellen zur Benutzung frei. Erfahrene Männer hohen Ranges werden an Höfe gesandt und berichten, ohne besorgen zu dürfen, daß ihre Mittheilungen irgendwie ins Publicum gelangen, unbefangen aus voller Sachkenntniß. Hier ward etwas gewonnen, das durchaus begrenzt in sich, feste Fundamente zu legen erlaubte

[1]) Ein Text, der nicht auf seinen Inhalt, sondern auf Wörter, Wortformen und Wortverbindungen hin gelesen wird, verliert Kraft, Würde und Anschaulichkeit.

und ſtreng philologiſcher Behandlung fähig war. Durch Ranke war die Geſchichtſchreibung, welche nicht auf Studium in den Staatsarchiven beruhte, einſtweilen zur Seite geſchoben. Ranke's Grundſatz — den ich zuerſt bei Wolf fand — lautete: wo nichts Schriftliches vorliegt, gibt es keine Geſchichtſchreibung. Die Ranke'ſche Auffaſſung der „Hiſtorie" — er gebraucht das Wort gern — beruht auf der Annahme, daß die, welche am meiſten wiſſen, am beſten unterrichtet ſeien. Ob ſolche Leute aber auch am offenſten und am ungefärbteſten ſagen, was ſie wiſſen? Ob die Abſicht, die volle Wahrheit zu ſagen, jedes intime Schriftſtück hervorrief? Heute z. B. beginnen bei verſchiedenen Anläſſen plötzliche Blitze das zu beleuchten, was, ohne daß das Publicum etwas ahnte, von entſcheidenden Perſonen unter der Regierung unſerer erſten beiden Kaiſer geſprochen und beſchloſſen worden iſt. Sagen die aber, die heute darüber der Oeffentlichkeit berichten, Alles was ſie wiſſen? Oder wußten ſie ſelber jemals Alles? Iſt ihnen ſelber nicht vielleicht nur Etwas aufgebunden worden? —

Unter unſeren Hiſtorikern haben in meinen jüngeren Jahren nur Dahlmann und Gervinus Eindruck auf mich gemacht. Dahlmann's Geſchichte der franzöſiſchen Revolution, d. h. die Geſchichte Mirabeau's, ergriff mich; Gervinus' Deutſche Literaturgeſchichte, wie die des Neunzehnten Jahrhunderts, erſchien mir als von Wahrheit durchtränkt, machte mich aber unglücklich durch den trübe fortſchreitenden Stil. Ich habe es ſchon geſagt: Gervinus

lebte in gedrückten Zeiten und sah mürrisch mit an, wie nichts sich ereignete das erfreuliche Aussichten eröffnete. Auch er hat niemals praktisch sich betheiligt. Er wollte kein Staatsmann sein. Selbst 1848 nicht, wo Viele in ihm den erblickten, der die Verhältnisse am Besten durchschaute und Großes zu thun vermochte, wenn er gewollt hätte.

Es gab keine Geschichtschreiber in meinen Jugendzeiten, an denen man sich hätte begeistern oder nur trösten können. Wir wußten nicht, was bei uns geschehen war. Keine Bücher enthielten das. Wie Voltaire die Geschichte seines Königs, würde Friedrich II. vielleicht die seiner Kriege geschrieben haben, hätte er statt seines ausländischen Französisch eine eigene Sprache dafür und ein urtheilsfähiges Publicum dicht um sich her besessen, an dessen Beifalle ihm wahrhaft gelegen war. Betrachten wir Cäsar's Commentarien dagegen: ein wie gewaltiges Zuhörerthum oder Leserthum umdrängte ihn, dem zu Liebe er sich zusammennahm. Ein Historiker kann nicht ohne Leser schreiben, deren Urtheil er fürchtet und herbeisehnt. Welch' eine Fluth öffentlicher Meinung muß Tacitus einst umgeben haben! Deshalb arbeitet er seine Aussprüche zu so feinen Spitzen mit Widerhaken aus: das sollte und mußte haften. Das ist heute Bismarck's Kunst, den seine uralte Erfahrung das Geheimniß höchster Einfachheit im Ausdrucke der Gedanken gelehrt hat. Die das Volk bewegenden Gedanken klar wie Wasser, aber mit unwiderstehlicher Kunst zu formuliren, ist die Auf-

gabe. Fürst Bismarck selbst vermöchte es nicht, empfände er nicht die ganze Menschheit als Auditorium wenn er redet.

Er spricht von dem großen Laufe der Dinge, wie Er ihn ansieht. Die Nüancen der Auffassung von Nebensachen kommen da kaum in Betracht. Denn es scheint mir fast unmöglich, daß zwei Leute, in deren Geiste die eigene Zeit sich spiegelt, dasselbe Bild empfangen. Sollten zwei Männer heute in den Hauptpunkten der Partei übereinstimmen, so müßte es als eine Art Wunder gelten, wenn sich ihre Gleichgesinntheit auch auf die Beurtheilung der Personen erstreckte. Wer auf eigenen Füßen durchs Leben gegangen ist, hat Sympathien und Antipathien gehabt. Es giebt mit einer gewissen Gleichgültigkeit gegen das im Verkehr hervortretende Persönliche erfüllte Männer: Fürst Bismarck ist so angelegt, er sieht auch die Gegenwart fast schon als eine Art von Vergangenheit an. Treitschke dagegen nimmt, ich wiederhole es, Partei. Manche historische Erscheinungen sind ihm unerträglich. Aber ein Geschichtschreiber des Deutschen Volkes, wie Treitschke es ist, wenn er dies Amt übernimmt, muß so geartet sein. Als Ausdruck der besondersten Persönlichkeit muß sein Urtheil die Härte haben, die wir auch der öffentlichen Meinung des Volkes verzeihen, weil sie nicht zu bändigen ist. Lese ich heute englische und französische Zeitungen jeder Parteirichtung, so wird mir zuweilen zu Muthe, als habe ein ungeheures einheitliches literarisches Wesen, das in tausend Händen

tausend Federn zugleich hielte, all' diese Artikel aus einer gemeinsamen Stirne heraus zugleich geboren. So muß ein Historiker schreiben. Allen Parteien muß er zu derselben Zeit angehören. Er ist verpflichtet, laut zu sprechen, wo ich schweigen darf. Ein allmächtiges, versöhnendes Element macht die Grausamkeiten doch wieder gut, deren wir ihn beschuldigen. Mit unerschöpflicher Kraft schafft Treitschke für die fließende Lava der Ereignisse die künstlerischen Formen, in denen sie zu dauernd schönen Gebilden erhärten. Wo ich sein Buch aufschlage, Seite auf Seite, drängt dieser Reichthum sich mir entgegen. Nicht ein Einzelner, sondern unser Volk, zuweilen im Widersprechen mit sich selbst, scheint seine eigene Geschichte in Worte zu fassen.

Die allgemeine Meinung will freilich nichts von Schöpfung wissen, sondern erkennt nur die Weiterbildung eines Vorhandenen an. Und auch die nur dann, wenn sie nach den Gesetzen der gewöhnlichen Durchschnittskraft erfolgt. Höher begabte Naturen erscheinen dem heute herrschenden Mittelschlag schon unglaubhaft. Mir ist der Gedanke gekommen, ob die unbegreifliche Fülle der Treitschke'schen Geschichtschreibung ihm nicht einmal abgesprochen werden könne, weil nach Jahrhunderten sein Buch als das der unpersönlichen Selbstbekenntnisse des Deutschen Volkes selbst weiter lebte, worin dessen eigene Gedanken über sein Glück und Unglück und über die, die es herbeiführten, in seinem Auftrage aus Zeitungen von ihm zusammengefaßt worden seien. Was Treitschke per-

sönlich an Haß und Zuneigung zufällt, würde dann auf uns selber zurückfallen. Geht es uns doch beinahe bei Tacitus so. Ich wiederhole, als die Greuel der julischen und die Niederträchtigkeiten der flavischen Dynastie vorüber waren, kamen die ruhigen gerechten Tage Trajan's und der beiden Antonine. Vier Generationen (achtzig Jahre) durften die Römer sich nun bis zum Regierungsantritte des Commodus als die Bewohner eines Reiches dünken, das geistig und physisch sich selbst die Verkörperung der Herrschaft irdischer Zufriedenheit darbot. Die Völker glauben in den Zeiten eines solchen Stillstandes auf den Höhen des Daseins, es werde das so bleiben. In den Beginn solcher Zeiten fielen die reifen Jahre des Tacitus. Die Inhaber der höchsten Gewalt, deren unwürdige Wirthschaft er schilderte, waren scheinbar für ewig ins Märchenreich zurückgewichen. Er schilderte kraß, was geschehen war, aber ohne die Absicht der Verkleinerung. Er haßte die Kaiser von Tiberius bis Domitian nur, weil sie böse waren, und zeigte sie und den Menschen um sie her als etwas, was nie wiederkehren könne. Tacitus scheint das öffentliche Urtheil einer Generation über die vorhergegangene zu geben. Er scheint die allgemeine Stimmung zu protocolliren. So leuchtet bei Treitschke jetzt das Tageslicht, in dem er im fünften Bande die Dinge von 1839—1848 erscheinen läßt. Was wir empfangen, wirkt wie Wirklichkeit. Als hätten die Ereignisse aus sich selbst diese schriftliche Gestalt angenommen, ohne die Zwischenarbeit eines Berichterstatters. Viel-

leicht aber hat Tacitus gehaßt und geliebt wie Treitschke. So viel Leben entfaltet Treitschke, daß er vielleicht einst als der Tacitus unserer Zeit dastehen wird. Seine Gedanken erschienen dann nur als der Niederschlag der ihn umgebenden Stimmung.

In einer ungewissen Vergleichung der Dinge von 1839—1848 beim Lesen des fünften Bandes wird mir manchmal traumhaft zu Muthe, als liege, was von 1848 bis 1895 geschah, noch unerlebt da, und wir steckten in jenen ersten Zeiten Friedrich Wilhelm's IV. noch drin. Die Wucht und Schönheit der Schreibart bringen im fünften Bande eine Wirkung hervor, daß junge Lebensanfänger, die mir das Herz ausschütteten, zu dem Urtheil sich hingerissen fühlten, hier sei das Höchste geleistet worden, was historische Kunst hervorzubringen vermöge. Mir freilich wird bange vor dem nächsten Bande. Haß, Neid und Bewunderung beginnen von neuem schon gegen Treitschke sich aufzurichten. Viele, die längst — es liegen nun bald fünfzig Jahre zwischen heute und dem Thatsächlichen, was der fünfte Band enthält — der Gegenwart ihr Recht eingeräumt haben, mögen nachträglich doch sich innerlich neu empören gegen das, was hier erzählt wird, ja auch gegen das, was die kommenden, noch ungeborenen Bände bringen könnten. Denn es handelt sich hier nicht um vergängliche Reden und Zeitungsartikel, sondern um ein bleibendes Werk. Möge durch die Angriffe, die Treitschke nun hervorrufen wird, kein Element der Bitterkeit in sein Werk hineingetragen werden, das ihm fern-

bleiben muß! Ohne Irrthümer in Kleinigkeiten und ohne Härte hat Niemand die Geschichte der eigenen Zeit jemals schreiben können: stets aber wird die dem Deutschen innewohnende Gerechtigkeit uns zu dem Geständnisse zwingen, ein sein Volk und sein Vaterland feurig liebender Mann habe dieses Werk geschaffen, eine aus höheren Rücksichten rücksichtslose Natur, ein vom Triebe nach Wahrheit erfüllter außerordentlicher Mensch, dem Intriguen und Verrätherei — die so manchem großen Talente zugemischt sind — verhaßt waren. Griffe Treitschke mit zarteren Händen zu, so würde er die Felsblöcke unserer Schicksale nicht in Bewegung gebracht und zu dem Baue aufeinander gethürmt haben, den er aufführt[1]).

Denn bedenken wir wohl, die Aufgabe ist nicht, die mitlebenden Leser zu überraschen, zu unterhalten und nebenbei etwa sie mit der Befriedigung zu erfüllen, daß Alles nun enthüllt und daß kein Geheimniß mehr zu verrathen sei. Solche Ziele nächsten Erfolges stehen Treitschke nicht vor Augen. Er will so erzählen, daß seine Nachfolger in der Geschichtschreibung einmal, mögen sie wollen oder nicht, den Weg durch die Wildniß der Ereignisse ihm einstweilen werden nachtreten müssen, den er gezogen hat. Mögen ihm noch so viel Dinge einmal vielleicht nachgewiesen werden, die er falsch sah, phantastisch vergrößerte oder gar nicht sah, immer wird er der sein, dem,

---

[1]) All diese Besorgnisse hat das Schicksal mit Treitschke selbst nun verschwinden lassen.

soweit Zukünftiges sich ahnen läßt, nachgesagt werden muß, die Gabe der Anschauung der geistigen Organisation des in unserem Jahrhundert Geschehenen sei ihm von Natur verliehen gewesen. Vielleicht werden seine Leser zum Einverständnisse gelangen, Stellen seines Werkes, wo er mit vernichtender Schärfe urtheilt, hätten anders gefaßt sein sollen: fortschaffen aber lassen auch sie sich nicht. Denn Treitschke's Uebermacht beruht nicht auf der nachweisbaren Richtigkeit des Materials von Notizen, das er sichtbar verwendet, sondern auf der die von ihm empfangenen Eindrücke ineinander schmelzenden Naturkraft seiner Erzählung. Seine Fähigkeit ist, das unbestimmte, verwirrte, unermeßliche Ineinandertönen der unendlichen, niemals aber die Dinge erschöpfenden Nachrichten zu einer einfachen Melodie zu gestalten, die wir, ohne zu wollen, wiederholen weil sie sich uns einprägt. Es ist, als klänge aus seiner Erzählung der Deutsche Marsch heraus, nach dem das Deutsche Volk marschirt. Treitschke's Entstehungsgeschichte unserer Macht und Größe wird das Deutsche Volk für die richtige ansehen und dieser Glaube ein Theil unseres Schicksals sein. —

Was ich in diesem Aufsatze gebe, ist mehr die Beschreibung des Weges zum Fünften Bande, als die Besprechung seines Inhaltes. Das Vorwort des Fünften Bandes lautet:

„Durch ein langes Augenleiden ist die Fortsetzung dieses Buches verzögert worden, und ich will nur wünschen, daß man dem Bande nicht anmerke, wie schwer mir zuweilen die Arbeit fiel.

„Noch weit mehr als seine Vorgänger verdankt der vorliegende Band den Beiträgen freundlicher Leser. Ohne diesen gütigen Beistand, aus amtlichen Quellen allein, hätte ich manche Ereignisse nicht verstehen können, und ich bitte auch für die Schilderung der Revolutionsjahre herzlich um solche Mittheilungen. Die Aufgabe wird immer schwieriger, je mehr die Erzählung sich der Gegenwart nähert.

„Ein Mangel läßt sich bei allem Fleiße nicht ganz beseitigen. Das Leben der breiten Massen des Volks bleibt in einem Zeitalter reflectirter Bildung immer geheimnißvoll, und wie viel der Historiker auch an wirthschaftlichen, politischen, religiösen Erklärungsgründen vorbringen mag, zuletzt kann er doch nur einfach die Thatsache feststellen, daß die Stimmung der Zeit reif wurde für eine Revolution.

„Die Geschichte dieser acht Jahre wirkt wie ein erschütterndes Trauerspiel. Zuerst hohe Entwürfe, glänzende Hoffnungen, überschwängliche Träume, nachher fast überall ein klägliches Mißlingen, ein unvermeidlicher Zusammenbruch. Den tragischen Ernst, der im Stoffe selber liegt, darf der Darsteller nicht durch vornehmen Gleichmuth künstlich zu verwischen suchen.

„Welchen Mißbrauch treibt man doch heute mit dem Ausspruche: sine ira et studio — einem Worte, das Niemand weniger befolgt hat, als sein Urheber. Gerecht soll der Historiker reden, freimüthig, unbekümmert um die Empfindlichkeit der Höfe, ungeschreckt durch den heute viel mächtigeren Haß des gebildeten Pöbels.

„Aber so gewiß der Mensch nur versteht, was er liebt, ebenso gewiß kann nur ein starkes Herz, das die Geschicke des Vaterlandes wie selbst erlebtes Leid und Glück empfindet, der historischen Erzählung die innere Wahrheit geben. In dieser Macht des Gemüths, und nicht allein in der vollendeten Form, liegt die Größe der Geschichtschreiber des Alterthums.

Berlin, 10. August 1894."

Wie schön schließt dieses Manifest, das in der Größe des Gemüths den Segen der Geschichtschreibung erblickt und auf die des Alterthums hinweist.

Treitschke war, als der Erste Band erschien, fünfundvierzig Jahre alt. Heute beim Fünften zählt er einundsechzig. Er ist ins Alter eingetreten. Der Blick eines Mannes wendet sich von da an gleichmäßiger der Sorge um das Neue und um das Alte zu. Mit jedem Jahre mehr erscheint die Vertheidigung des bewährten Besitzes beinahe wichtiger als der Zuwachs an neuem.

Den Inhalt des Bandes geben die Ueberschriften seiner Abschnitte an. „Die frohen Tage der Erwartung. Die Kriegsgefahr. Enttäuschung und Verwirrung. Die Parteiung in der Kirche. Realismus in Kunst und Wissenschaft. (Hier seien die einzelnen Stücke hinzugefügt: Die politische Poesie. Roman und Drama. Die bildenden Künste. Historiker und Politiker. Die neue Naturwissenschaft.) Wachsthum und Siechthum der Volkswirthschaft. Polen und Schleswig-Holstein. Der vereinigte Landtag.

Der Niedergang des deutschen Bundes. Vorboten der europäischen Revolution." Alle diese zehn Titel bezeichnen Verhältnisse, welche im vierten Bande schon behandelt worden sind, die nun aber trotzdem wie Neuigkeiten in den Vordergrund treten. Und wir bemerken die architektonische Regelmäßigkeit ihres Aufbaues! Eine künstlerische Nothwendigkeit waltet von Nr. 1 bis 10: von der unbestimmten frohen Erwartung bis zum Angstgefühle, mit dem der Umsturz geahnt wird. Und immer steht der König als Mitte der Erzählung da: ganz anders als in den vier ersten Bänden sein Vater vom Gange der Ereignisse umgeben war und auf sie einwirkte, obgleich Treitschke, so weit es irgend erlaubt ist, die leitenden Gedanken der Regierung Friedrich Wilhelm's III. von diesem selbst ausgehen läßt.

Leicht und gewichtig zugleich treten die ersten Seiten des ersten Abschnittes wie ein paar graziöse erste Scenen eines ersten Actes auf die Bühne. Was der neue König Großes und Schönes vorhatte, wird jetzt erst als ein mit knospendem Blumenwuchse bedecktes Feld vor uns ausgebreitet, so aber doch bereits, daß wir empfinden, es würden diese liebenswürdigen Versprechungen eines dicht bevorstehenden Frühlings eine nach der andern abfallen ehe sie sich entfaltet haben. Treitschke geht hier mit besonderer Kunst zu Werke, indem er die Eigenschaften des Königs da immer bespricht, wo sie ausschlaggebend bei Ereignissen von Belang wirken. Vorgehend oder sich zurückziehend, auf seiner Meinung beharrend oder sie auf-

gebend, in seinen persönlichen Neigungen festhaltend oder abspringend: die Momente werden zur Darstellung ausgewählt, bei denen wir selbst empfinden, daß der König seiner Natur nach nicht anders handeln konnte, und daß eine in seiner Person verkörperte Nothwendigkeit ihn und die Geschicke Preußens und Deutschlands vorwärts trieb. Ich las neulich noch einen indirecten Tadel dieses Verfahrens. Treitschke wurde nicht genannt, aber offenbar auf ihn hingewiesen. In Anknüpfung an Aeußerungen Ranke's wurde für möglich erklärt, Friedrich Wilhelm IV., im bürgerlichen Durchschnittssinne des Wortes, als Charakter darzustellen.

Man würde dem König wahrhaftig mit einem geschichtsschreiberischen Versuche dieser Art Unrecht thun. Gewisse Hartnäckigkeiten seiner Natur und das Verharren bei unabänderlichen Nothwendigkeiten der preußischen Politik, denen er nachgab, lassen sich ja nicht leugnen, können aber nicht als Folgen bewußten Festhaltens an erkannten Wahrheiten zur Grundlage seiner Beurtheilung gemacht werden. Soll Friedrich Wilhelm IV. historisch geschildert werden, so kann über seine Individualität heute schon kein Zweifel sein. Man braucht nur die umfangreichen Lebenserinnerungen v. Gerlach's zu lesen, um die Wirklichkeit der Dinge kennen zu lernen. Treitschke könnte (ungerechter Weise etwa) vorgeworfen werden, das historische Kunstwerk, in welchem er dem Monarchen ein Monument errichtet hat, zu wenig im allgemein idealen Sinne gearbeitet zu haben, sondern zu sehr in einem Stile, den man genrehaft zu nennen

pflegt. Ueber die Zuläſſigkeit beider Behandlungsweiſen jedoch ließe ſich ſtreiten. Tacitus vereinte ſie in wunderbarer Weiſe. Als ſicher erſcheint mir, daß, je größer in den Maaßen ein Monument ſei, um ſo mehr das Allgemeine darin vorherrſchen müſſe. Es ſteht irgendwo in Italien — ich vergaß den Ort — eine coloſſale Statue Cavour's, auf deſſen Antlitz eine Warze, die er an der Wange hatte, nicht fortgelaſſen war. Unnöthig und widerwärtig. Eine Warze iſt ein krankhafter Auswuchs. Hätte Cavour aber im allgemeineren Sinne körperliche Structur beſonderer Art gehabt, ſo hätte dieſe wohl angedeutet werden dürfen.

Mir erſcheint Treitſchke's Fünfter Band, der den Anfängen des Königs gewidmet iſt, als ein bis in die innerſte literariſche Arbeit einzig durchgeführtes Kunſtwerk: der Bericht, wie Friedrich Wilhelm IV. als ein von der Morgenſonne des Glücks umſtrahlter Mann den Thron beſtieg und acht Jahre ſpäter als ein von dem traurigen Lichte eines trüben Sonnenunterganges angehauchter, in all' ſeinen ſchönſten Hoffnungen getäuſchter Herrſcher kraftlos ſich auf ſeiner Höhe zu halten ſucht. Und um ihn her ſeine Freunde und Genoſſen, welche die Tage ihrer Jugendkraft in ſtiller Oppoſition unter Friedrich Wilhelm III. mit dem Kronprinzen verſchleifen mußten. Dieſe Männer, als die plötzlich nun wieder jung gewordene Geſellſchaft des Königs, beſchreibt Treitſchke einen nach dem andern. Hier hätten ſich genug Gelegenheiten geboten, die böſen Bemerkungen zu wieder-

holen, die von heute ab Jahrzehnte hindurch über sie zu einem beinahe feststehenden Urtheile sich erhärteten. Auch Treitschke läßt kaltes Licht auf sie strahlen, nirgends aber so, daß verzerrende Schatten fallen. Seine Absicht mußte sein, die gemeinsamen Züge hervortreten zu lassen, durch welche sie unter sich und mit dem Könige verbunden waren. Treitschke, geb. 1834, machte zwischen 1840 und 1848 noch die Jahre seiner Kindheit durch, in deren Abschluß man von äußeren Verhältnissen nur ein Minimum allgemein menschlicher Erfahrung absolvirt hat. Was er im Fünften Bande schreibt, hat er aus Büchern, Schriftlichem und persönlicher Erfahrung erst beschaffen müssen! Aber er hat sich mit der Phantasie in die Dinge und Personen künstlerisch hineingelebt wie Tacitus in die seiner Historien und Annalen, deren Erzählung unmittelbar persönlichem Erleben entsprungen zu sein scheint. Ein seltsamer Anblick für mich, Männer, die ich an der Schwelle meiner Jugend beurtheilen hörte, und deren eigner Wortklang mir zum Theil noch in der Erinnerung steht, hier wiederauflebend vor mir vorübergehen zu sehen, jeden mit eigenthümlicher Porträtähnlichkeit, doch bei Treitschke in milderem Lichte als ich selber sie damals sah.

Zwei vornehmste Aufgaben hat der Historiker: nicht nur, seinen Bildern den Abglanz des scheinbar wirklich und wahrhaftig sich Ereignenden zu verleihen, sondern auch das Vertrauen in uns zu erwecken, die Ereignisse hätten in der That den Weg genommen, den er angiebt. Diesen Erfolg zu erringen, müssen Opfer von ihm gebracht werden. Er

steht mit seinem Buche der unbekannten Masse seiner mitlebenden Leser, jüngerer und älterer Leute, gegenüber, die nicht ohne Weiteres sich gläubig zu verhalten vermeint sind, und er hat ihnen den Beweis zu liefern, man dürfe und müsse Vertrauen zu ihm hegen. Deshalb muß er zeigen, daß er nichts verhülle, verschönere, verstecke. Er muß die Dinge rasch beim rechten Namen nennen. Er muß alle Consequenzen dieses Vorgehens kennen und über sich nehmen. Er muß wissen, worin das gemeine, erbarmungslose Tageslicht sich vom romantischen Lichte der Kerzen unterscheidet. Ihm zum Vorwurf machen wollen, daß er bei Erfüllung dieser Pflichten Auge und Ohr beleidigt habe, wäre falsch. Das ist es, was uns zu Shakspeare so grenzenloses Vertrauen fassen läßt: ihm wäre es unmöglich, aus Mitleiden eine Lüge zu sagen. Jede einzelne Stelle in Treitschke's Buch, die zu milde oder zu scharf im Tone erscheinen sollte, ist in Bezug auf das Ganze zu beurtheilen. Nicht nur Treitschke's harte Persönlichkeit also erlaubt ihm, die Dinge ungeschminkt darzustellen, sondern sein Amt zwingt ihn dazu.

Wir selbst aber haben dies noch zu bedenken. Treitschke's Darstellung konnte hier und da von ihm auch dazu bestimmt gewesen sein, Gegensätze zu anderen Stellen seines Werkes zu bilden, die erst in den zukünftigen Bänden offenbar werden. Es darf nichts Einzelnes in den vorhandenen fünf Bänden ohne Rücksicht auf das Vorhergehende, aber auch nicht auf das etwa noch Folgende gelesen werden. Treitschke's Erzählung ist nach inneren

eigenen Gesetzen geordnet, deren Schwerpunkt in seiner Idee liegt. Es ist die Ausführlichkeit gerügt worden, mit der die Münchener Bewegung gegen Lola Montez erzählt wird. Hier ist nicht zu vergessen was in den andern fünf Bänden außerdem über König Ludwig gesagt worden war und was die folgenden enthalten werden. Schon jetzt, wenn wir die vorhandenen Stellen sämmtlich in Gedanken nah aneinanderbringen, entsteht ein höchst lebendiges Bild dieses letzten unserer absolut regierenden Könige. In dieser Art zerstreuter Darstellung liegt die Entwicklungsgeschichte vieler Männer in den fünf Bänden zerstreut. Die Erzählung dessen, was Lola Montez angeht, konnte nicht fortbleiben. Mir persönlich wäre die Aufgabe freilich nicht erfreulich gewesen, diese Dinge erzählen zu müssen. Würde das Deutsche Volk aber aus irgend einem fremden Grunde mißtrauisch, als sei diese oder irgend andere tadelnde Stellen des Buches vom Autor abgeschwächt oder überhaupt nur verändert worden, so würden alle übrigen Stellen darunter leiden, in denen Treitschke seiner Anerkennung, Verehrung, Bewunderung freien Ausdruck gönnt.

Der Fünfte Band ist nicht als abgeschlossene Geschichte Friedrich Wilhelm's IV., sondern nur als der Bericht über die erste Hälfte seiner Regierung zu nehmen. Denen, die in den Anfangszeiten des Königs hier eine Rolle spielen, werden wir wieder begegnen, nachdem sie durch das verderbliche Brandunglück von 1848 hindurchgegangen sind. Da werden wir dann ihre fruchtlosen Versuche geschildert

finden, aus den Ueberbleibseln des Zerstörten einen frischen Bau Preußischer Macht aufzuführen. Die Zuversicht, mit der man anfangs zu Werke ging, und die Rathlosigkeit, mit der man zuletzt die Hände sinken ließ, bis der Prinzregent neu eintrat, um zehn Jahre später als Kaiser von Deutschland Alles zu vollbringen, was früher erträumt, ersehnt und fruchtlos erstrebt worden war. Das wird der Inhalt der nächsten Bände sein[1]).

IV. Treitschke's Schreibweise.

Treitschke's Art zu berichten erfüllt uns sofort mit dem Gefühl, daß wir einem Manne gegenüberstehen, der Macht über uns gewinnen will. Er hegt nicht bloß heimlich diese Absicht, sondern giebt sie zu erkennen. Sein Bericht über das Geschehene soll der einzig glaubwürdige sein.

Dem descriptiv schreibenden Gelehrten, dem Antiquar, muß daran gelegen sein, uns zu verstehen zu geben, als wisse er die Dinge deshalb besser als der Leser, weil diesem die vorbereitenden Studien fehlen. Eines solchen Historiographen Interesse ist, uns, obwohl er an unser Urtheil appellirt, doch vom Unzureichenden unseres kritischen Geistes zu überzeugen. Wer empfängt nicht gern aus abgedruckten Depeschen und Protokollen ganz neue, unbestreitbare sichere Kunde geheimer Verhandlungen, deren Beweise ihm nun unter den Augen liegen.

[1]) Die werden nun nicht mehr geschrieben werden!

Treitschke sagte selbst in der Vorrede zum zweiten Bande, er werde manches bringen, was neu sei. Auch giebt er am Schlusse der Bände vielfach Mittheilungen unbekannter Actenstücke. Allein seine Darstellung spitzt sich nie zur Ueberraschung des Lesers mit Situationen zu, wo wenig Worte scheinbar ungeheure Consequenzen haben. Und ferner, er schildert den jungen Lord Palmerston (den er haßt) und bemerkt die Rose, die er im Knopfloch trug, wie Ranke die Rose erwähnte, die Luther, wenn er zu seinen Vorlesungen kam, aufs Katheder neben sich legte, (Ranke liebt solche Züge): niemals aber berichtet Treitschke so, daß genrehaft angedeutete Scenen zu berechneten Accenten bei ihm werden. Das Heranrollen der mächtigen Wogen der Weltgeschichte hören wir immer. Er nimmt die vollendeten Ereignisse in sich auf, und seinem Geiste allein entspringt seine Erzählung.

Er ist dazu gemacht, scheint uns, auch das zu schildern, was die Zukunft bringen wird. Das Drohende. Denn wir leben, Gott sei Dank, in Tagen, in denen uns nicht ein Jahrhundert gemüthlicher Unthätigkeit in Aussicht steht. Neue Combinationen günstiger Art, früher kaum beachtet, rücken beinahe plötzlich heute heran. Schon im Kriege von 1870 war der Einfluß der von Deutschland losgelösten, scheinbar verlorenen, in Amerika nun schon in einem Bestande von acht Millionen sitzenden Deutschen auf die Meinung der Welt fühlbar. Seitdem ist dies Element als in höherem Sinne uns noch verbunden, immer merkbarer geworden. Unsere

Brüder drüben haben der alten Deutschen Erde nicht vergessen. Sie halten zu uns, ohne darum weniger treue amerikanische Bürger zu sein. Ueberall heute, wo Deutsche sind, in allen Erdtheilen tritt das Gefühl der alten Zugehörigkeit wieder lebendig hervor. Das wird wachsen und zu neuen Anschauungen leiten. In ungeheurem Maaße wird die Energie jedes Einzelnen mehr und mehr heute beansprucht werden. Die weltumfassende politische Geschichte wird immer weniger im Vergangenen ihre Normen finden. Schon thut sie es kaum noch. Es könnte auf Erden ein rein geistiges Deutsches Reich sich erheben, um das alte Deutsche Mutterland frei herumliegend, wie das englische Weltreich heute schon um die heimathlichen Inseln. Damit diese Interessen der Zukunft Jedem verständlich einst besprochen werden können, wird es eines anderen deutschen Stiles dann bedürfen, als des heute herrschenden. Ein Autor wird dann anders zu seinen Lesern sprechen, denn neue Erfahrungen werden gemacht werden in der Kunst, klar zu sein, und in der, den Leser festzuhalten. In Deutschland hat man kaum begonnen, sein Augenmerk auf die Elemente zu richten, aus denen der Stil eines modernen Mannes Gestaltung, Klang und Farbe zieht. Bekannt ist bereits, daß wer in Berlin den entscheidenden geistigen Anstoß bei jungen Jahren empfing, nicht so schreibt wie Andere die dieses Elementes entbehren. Wir wissen, daß Goethe's Stil französischer Leichtigkeit, süddeutscher Lebendigkeit und norddeutscher Bücherſprache, später auch ein wenig dem mitteldeutschen Actenjargon seine

letzte Mischung verdankte. In Schiller trafen Frankreich, Württemberg und Sachsen einfacher zusammen. Bei beiden spielt speciell Voltaire eine nicht genug erkannte Rolle. Bei Lessing trafen classisches Sprachgefühl, Leipziger und Berliner Deutsch zusammen. Diese Mengungen zu verfolgen, wäre schon der Mühe werth, weil seit 1850 in Deutschland die öffentliche Rede und das Journaldeutsch ernsthaft mitspielen als neue Ingredienzien. Für uns heut ergiebt sich, daß man in Wien am geschicktesten, in Berlin am schärfsten, im übrigen Deutschland etwas gedehnt schreibe. Untersuchen wir die Parlamentsdebatten, so spricht der Norddeutsche sachgemäßer, der übrige Deutsche menschlicher. Um genauer zu urtheilen, müssen die Lebenswege einzelner Redner und Schriftsteller verfolgt werden. Daß Treitschke's Sprache unter dem Zeichen des gesprochenen Wortes steht, empfinden wir. Und zwar redet er nicht Kathederdeutsch, obgleich er von jeher Professor war, sondern Tribünendeutsch, denn seine Sätze und Worte wenden sich an die Masse. Treitschke, von Geburt ein Dresdner, studirte in Bonn, Leipzig, Tübingen und Heidelberg und habilitirte sich in Leipzig. Ward Professor in Freiburg im Breisgau, ging auf ein Jahr (1866—67) nach Kiel, dann aber an Häusser's Stelle wieder nach Süddeutschland und kam 1874 erst nach Berlin, wo er 1871 zuerst als Mitglied des Reichstages eingetreten war. Die Geschichte seines Stiles ist damit gegeben. Treitschke gehört zu den Jüngeren, deren Stil der öffentlichen Rede zu national erregter Massen geistig leicht entzündbarer Männer

entſpringt. Hier iſt zu unterſcheiden, wie unſere Parlamente wohl erkennen laſſen, ob der Redner ſich unter Beamten, im Verkehre mit den Wählern oder in dem mit der lernenden Jugend ſich bildete. Nirgends verleugnet Treitſchke den Profeſſor. Durch den Verluſt des Gehöres, ein tragiſches Schickſal, das ihn betroffen und das er überwunden hat, iſt der unbewußte Einfluß der Berliner Sprachweiſe, dem Keiner ſo leicht ſich entzieht, niemals bei ihm eingetreten, zugleich hat ſeine lebendige Sprache, weil er ſie ſelbſt nicht hört, einen gewiſſen, mehr die Gedanken betonenden Klang angenommen. Sofort aber gewöhnt ſich der Hörer daran und unterliegt der Gewalt der Beredſamkeit. Was Treitſchke ſchreibt, entſpricht durchaus ſeinen Worten. Es tritt, da wir im Ganzen an die Formen des weit und breit angewandten Ranke'ſchen Stiles gewöhnt ſind, die Verſchiedenheit, welche hier waltet, auffallend hervor. Ranke hat eine ruhige, zuweilen elegante, nicht ſelten aber auch monotone, in den Mitteln ſich wiederholende Ausdrucksweiſe, zu deren Bildung todte und lebende Sprachen beitrugen, und die zumal in einem Satzbau hervortritt, der, weil am meiſten nachgeahmt, bereits als abgenutzte Manier zu wirken beginnt. Daß Treitſchke von dieſem Weſen ſo gar nichts annahm, ſondern in einer gewaltſam uns mitfortreißenden Beredſamkeit auf uns eindringt, hat ihm jenen Vorwurf eingetragen, daß er kein gelehrter Hiſtoriker, ſondern nur ein Journaliſt ſei, ein Urtheil, das von denen wohl ausging und ausgeht, die Treitſchke's Stil am meiſten fürchteten

und fürchten, ohne freilich ihn nachzuahmen, weil dergleichen sich nicht nachahmen läßt. Treitschke spricht sich sehr entschieden aus, aber er discutirt. Er schreibt entwickelnd. Seinen Lesern geistig ins Auge blickend, sucht er nicht nach überraschendem Beweismaterial, es kommt ihm, wie schon gesagt worden ist, nicht darauf an, Enthüllungen vorzubringen, sondern nur, sich auszusprechen. Er scheint, nur weil man mündlich unsere 50 Millionen doch nicht anreden kann, wie aus Nothbehelf die Feder in die Hand zu nehmen. Seine Gabe, mit einem Blicke die Thatsachen zu überspannen, bewahrt ihn vor dem Zusammentragen beschwerender Einzelheiten. Die Zuversicht auf einen glücklichen Fortgang der deutschen Dinge, den er stets in uns wach erhält, bewahrt uns vor dem ängstlichen Gefühl, das zu allen Zeiten, wo die Gegenwart beobachtet wird, der neueste Tag immer wieder hervorruft: als ständen wir still oder gingen rückwärts. Dies ist der höchste Gewinn der Treitschke'schen Geschichtschreibung, daß wir das Gute, was wir den Erfolgen der letzten fünfundzwanzig Jahre verdanken, in seinen Anfängen sich erheben und unter gutem und schlechtem Wetter mit innerer Kraft zu Blüthe und Frucht sich weiterentwickeln sehen. So daß, wenn heute vielleicht trübe Jahre kommen könnten, durch dieses Buch die Sicherheit in uns erhalten würde, daß gute wieder darauf folgen werden. Zugleich aber spornt er uns an, alle Tage unser Bestes neu einzusetzen und nicht auf das zu vertrauen, was erreicht worden ist, als müsse es in alle Zukunft hinein unabänderlich nun aufwärts

sich fortbewegen. Denn der innere Abschluß meiner Gedanken ist nicht der, als liege 1870 nun bald ein Menschenalter hinter uns und beginne schon etwas wie ein Traum zu werden: ich glaube an die Deutsche Geschichte, wie wir sie aus Treitschke's Händen empfangen, und halte, was Manchen heute beängstigen könnte, für kein Zeichen, es sei die Blüthezeit schon hinter uns und vergangen. Ich halte die geistigen Reichthümer Deutschlands für noch unerschöpft und unerschöpflich und hege die Empfindung, daß wir auf dem richtigen Wege sind. Den Lobgesang freilich, den Treitschke in seinem Ersten Bande anstimmte, würde Niemand am heutigen Tage mehr singen mögen. Und deshalb ist es gut, daß er vor Jahren doch von seinen Lippen ertönte und macht den Ersten Band seiner Deutschen Geschichte zu einem unserer unentbehrlichsten Besitzthümer. Dafür wird ihm noch lange gedankt werden von Jungen und von Alten. Die Kette der unendlichen Enttäuschungen, die die deutschen Völker ihre Geschichte nannten, fand nun ihren Abschluß. Wie am Ende der Apokalypse ist der Teufel in den Brunnen geworfen, ein Stein darauf gewälzt, und das Neue Jerusalem hat seine Thore erschlossen. —

Die Geschichte unserer Literatur nimmt in Treitschke's fünf Bänden einen bedeutenden Raum ein. Ich würde ihr an einigen Stellen einen noch breiteren gegeben haben.

Wissenschaft im edelsten Sinne und ästhetische Production jeder Art beherrschten das erste Viertel unseres

Jahrhunderts. Keine der uns bekannten Epochen unserer Geschichte bietet soviel Briefe und Selbstbekenntnisse jeder Art, dadurch in besonderer Art wahrhaftig, daß sie meist von jungen Leuten herstammen, von denen Viele einander kannten. Dieser gesammte Verkehr, an dem von den heute Lebenden Niemand mehr, sei er auch noch so alt, theilgenommen hat, ist beinahe ausschließlich privater Natur gewesen, denn es haben, verglichen mit anderen Nationen, Stimmung machende, wirkungsvolle öffentliche Zeitungen damals bei uns so gut wie nicht existirt.

Vergleichen wir unsere Blätter von damals mit der fremden damaligen Presse und mit deren von London und Paris ausgehenden Wirkungen. Wie hat Napoleon die in der Revolution organisirte Journalistik gekannt und benutzt und Frankreich mit ihr zumeist regiert! Wie wurde Tag für Tag in Paris der Bedarf an öffentlicher Meinung in den Buchdruckereien fabricirt und verbreitet. Deutschland besaß nichts dem Aehnliches. Wo man Zeitungen gründete, waren es kindliche, künstlich bewässerte, kränkliche Zimmerpflanzen, die beim Verschwinden der Einzelnen wieder eingingen, die sie emporbrachten. Man sehe doch, wie Görres abgethan wird. Dadurch fiel der Schwerpunkt aller geistigen Mittheilung dem Gespräche und dem Briefwechsel zu. Die Briefe waren inhaltreicher, nachdenklicher als heute. Sie tragen sichtbar den Charakter ihrer Urheber zur Schau und führen uns tiefer in das der Oeffentlichkeit verborgene Sinnen und Trachten der Menschen ein. Ein kaum zu

bewältigendes Material dieser Art liegt heute gedruckt und ungedruckt vor. Aus den Gesinnungen, nicht aus dem öffentlichen Handeln sind die Charaktere jener Tage zu entwickeln. Denn so scheinbar still diese Männer meist ihre Wege gingen, so groß war dennoch ihr Einfluß und auch ihre Wirksamkeit.

Die Taciteische Gewalt, das Geschehende als aus den Charakteren herfließend darzustellen, zeigt Treitschke im Ersten Bande am glänzendsten; in den folgenden ist sie weniger leuchtend, aber in nicht geringerem Maaße durchdringend, nur daß anders geartete Personen hier eine andere Behandlung bedingten. Lesen wir, wie er im Ersten Bande Lessing, Klopstock, Winckelmann, Herder Goethe und Schiller in kurzen Sätzen zusammenfaßt: ob einer unserer zünftigen Literaturhistoriker mit noch so viel Worten mehr wohl zu sagen wissen würde? Wie Treitschke Die dann einzeln vornimmt, welche wir zusammen als die romantische Schule bezeichnen, wie er in unseren Dichtern und Denkern für jene Zeiten die vornehmsten Träger unserer geistigen Fortentwicklung sieht; wie er Friedrich Wilhelm's III. Jugend schildert; wie er die Gelehrten auftreten läßt, die zugleich Staatsmänner waren: Arndt, Niebuhr, Wilhelm von Humboldt; wie Hardenberg und Metternich dargestellt werden, wie Scharnhorst und Blücher; und wie er die Schlacht von Bellealliance so zu fassen weiß, daß Napoleon's, Wellington's und Blücher's innerste Charaktereigenschaften den Ausschlag geben, so daß, wie bei Homer, diese drei fast allein als Vorkämpfer dastehen

und die Armeen als große nur mitschreitende Massen sie umgeben. Die Beschreibung dieser Schlacht ist das schönste Stück kriegerischer Geschichtschreibung, das ich kenne.

Ein seiner Compositionsmethode eigenthümliches Mittel liegt in dem äußeren Umstande, daß die, die getrennten Epochen unserer Geschichte behandelnden, einzelnen Bände jeder für sich ein besonderes Buch mit eigener, innerer Construction bilden. Dies giebt Treitschke Gelegenheit, dieselben Männer innerhalb der sich aneinander reihenden Jahrzehnte immer wieder neu auftreten zu lassen. Als andere Leute gleichsam. Aelter wurden sie selbst, und neue Jugenden erheben sich um sie her, auf die sie wirken. Es hat mich gerührt und beruhigt, zu sehen, wie Treitschke in verschiedenen Bänden auf Jacob und Wilhelm Grimm zurückkommt, die er inmitten des Deutschen Volkes an ihre Stelle setzt. Dies Wiederkehren der gleichen Persönlichkeiten in den sich folgenden Jahresmassen der Geschichte unseres Jahrhunderts ist eine schöne Art, dieselben Leute immer von frischem vor unseren Augen lebendig werden zu lassen. Und ferner, durch die zwischen dem Erscheinen der einzelnen Bände liegenden mehrjährigen Zeiträume wird jeder Band zu einer selbständigen Arbeit und gewährt im Fortschritte der Erzählung eine Anschauung des in fortschreitender Veränderung begriffenen Leserkreises. Hierin liegt eine Erklärung der anders gearteten Charakterisirungen im Ersten Bande: monumentfähiger, abgeschlossener Gestalten, während von den Zeiten des Bundestages ab die Leute nun eintreten, für deren Erinnerung

mit einer bloßen Büste oder einem Gemälde, am allerpassendsten aber mit Büchern und gedruckten Correspondenzen der Nachruhm hergestellt zu werden pflegt. Ich führe einige Sätze aus Wilhelm von Humboldt's Charakterschilderung im Ersten Bande an:

„Niemals wollte er sich trennen von dem Glauben, daß Schauen und Erkennen, Bilden und Dichten den eigentlichen Inhalt der Menschengeschichte bilde, daß in diesem Scheine des Zeitlichen nur die Idee lebe, nur ‚des Geistes Sein, das unverstanden gefangen gehet in der Menschheit Banden'. Ganz unbefangen, ohne jede Absicht der Ueberhebung schrieb er an Schiller, als Bonaparte's Gestirn soeben aufging: ‚Der Maßstab der Dinge in mir bleibt fest und unerschütterlich; das Höchste in der Welt bleiben und sind die Ideen. Hätte ich einen Wirkungskreis, wie den der jetzt Europa beherrscht, so würde ich ihn doch immer nur als etwas jenem Höheren Untergeordnetes ansehen.' Noch im Alter, nach einer langen und reichen staatsmännischen Thätigkeit, sagt er einmal zu Gottfried Hermann, als er mit seinem philologischen Freunde das Leipziger Schlachtfeld durchwanderte: ‚Ja, sehen Sie, Liebster! Reiche gehen zu Grunde, wie wir hier sehen, aber ein guter Vers besteht ewig.' Ein großer Schriftsteller konnte und wollte er nicht werden. Die Kräfte seines Geistes hielten einander so vollkommen das Gleichgewicht, daß keine einzige als die beherrschende heraustrat; dann fehlte seinem Stile, wie Schiller beklagte, die Kunst der Massen, die nothwendige Kühnheit des Ausdrucks."

Wie viel Weisheit offenbart dieses Urtheil! Welche unserer neueren Literaturgeschichten gewährt uns Betrachtungen, wie sie die fünf Seiten füllen, auf denen Wilhelm von Humboldt hier besprochen wird?

Die Erwähnung eines Schiller'schen Urtheils über Stil leitet uns zu der Frage, wie Schiller etwa von Treitschke's Stile gedacht haben würde.

Ich habe von Schiller's Stil abhandelnd einmal ein Wort gebraucht, das mir Angriffe eingetragen hat: Schiller's Deutsch sei ein „farbloses" meinte ich. In der That ist es das. Es klingt nichts Provinziales heraus. Es ist klar und mächtig, international aber zwischen den Sprachweisen der deutschen Landschaften. Alle unsere Classiker haben ihre besondere Sprache, nur Schiller steht allein, seine Sprache ist, ich wiederhole, mächtig und klar. Nichts weiter. Man spürt ihre Gewalt. Und so, auch Treitschke giebt hier keine Gelegenheit zu Beobachtungen. Sein Stil hat keine Eigenheiten. Ein gewisses Gefühl, mitfortgerissen zu werden, ergreift Hörer und Leser. Seine Schreibweise entspricht durchaus dem Werthe dessen, was er gerade behandelt. Andere Schriftsteller sind wie mehr oder weniger fein schmeckender starker Wein: Treitschke ist der Strom: Wasser, aber das Werke treibt und Schiffe trägt und sich nicht dämmen läßt. —

Heinrich von Treitschke hat sich aus unserm öffentlichen Leben beinahe zurückgezogen. Wo die Ereignisse des neuesten Momentes von ihm erörtert werden, gewahren wir, wie bei ihm und bei Vielen an die Stelle der liberalen

Erwartungsfreudigkeit die conservative Gesinnung des Alters getreten sei. Jugendliche Frische aber verblieb ihm. Man denkt im Alter anders über die historische Berechtigung aller Parteien. Man beurtheilt die geistigen Grundlagen der Natur des Volkes, dem man angehört, kritischer. Diese Folgen des Aelterwerdens aber sind die natürlichen. Treitschke's Deutsche Geschichte beruht, wenn ich sie auf die kürzeste Formel zu bringen suche, auf dem den Germanen von uranfänglichen Zeiten her angeborenen monarchischen Gefühl. Darin liegt das Geheimniß ihres Erfolges. Treitschke's Geschichte will auf die Gründung des Deutschen Kaiserreiches los und es ist seinem Verfasser, hoffen wir, gegönnt, das Werk bis auf diesen Punkt zu bringen. —

Heinrich von Treitschke hat in seiner letzten Rede, die er vor den Berliner Studenten in der Singakademie hielt, eine Probe dessen gegeben, was sein allerletzter Band einst bedeuten wird. Er hat an die Herzen der Deutschen Jugend geschlagen. Die drei Charakteristiken, die seine Rede enthält: Kaiser Wilhelm I., Bismarck und Moltke, lassen erkennen, zu welcher Höhe er sich in der Darstellung der Reihen von Männern noch erheben wird, die Deutschland entsprossen sind, um in den siebziger Jahren die Ernte einzubringen, die viele Jahrhunderte brauchte, um langsam reif zu werden.

Warum ergreift uns heute im Fünften Bande die Darstellung der zurückliegenden Begebenheiten von 1840 bis 1848 in so hohem Grade? Weil sie uns gegeben

wird, als sei — was Tacitus nachgerühmt worden war — Shakspeare's Geist in einem Deutschen Historiker wieder aufgewacht. Die Kunst hat ebensoviel Antheil an diesem Erfolge als das Material der Begebenheiten. Es ist eine Freude, sich über ein Stück Deutscher Arbeit so aussprechen zu dürfen. —

Deutschlands auswärtige Politik, die Fragen der Religionen und die der inneren ökonomischen Entwicklung des Landes sind von mir in diesem Aufsatze nicht angerührt worden. Ihre Behandlung nimmt einen bedeutenden Theil des Werkes ein, wird aber erst dann ganz hervortreten, wenn wir sämmtliche Bände der einst vollendeten Deutschen Geschichte in Betracht ziehen dürfen.

September 1895.

Nach seinem Tode.

Mai 1896.

Heinrich von Treitschke starb im Frühlinge 1896.

Bis zu seinem letzten Tage formte er innerlich am Sechsten Bande, an dessen Vollendung er glaubte. Mit dem souveränen Lächeln, das immer seine Züge überflog wenn er etwas zu sagen begann und das ihm in den letzten Tagen, in denen ich ihn sah, treu geblieben war, faßte er seine Gedanken so: die Natur, die ihm mit dem Raube des Gehörs so viel genommen, werde ihm doch nicht auch die Vollendung seines Werkes unmöglich machen. Nicht denkbar erschien ihm das, unlogisch im Sinne einer

höheren Weltökonomie. Soviel Tücke wollte er dem Schicksal nicht zutrauen. Auch an seine Krankheit hat er nie geglaubt. Er hielt sein Leiden für eine vorübergehende Störung. Die Beängstigungen, denen er immer häufiger unterlag, erschienen ihm doch nur als eine fremde, unbegreifliche Macht, der man sich eine Zeit lang unterwerfen müsse, der aber Grenzen gesetzt seien. Er berechnete — mit immer weiteren Fristen — die Tage, wo er wieder zur Deutschen Jugend reden und an dem Buche würde weiterschreiben dürfen, in dem er darstellte, mit wie kraftvollen Schritten wir die Höhen endlich erstiegen, auf denen der Himmel uns erhalten möge. Erst im Mai, dann im Juni, wenn er aus Ems geheilt zurückkäme, wollte er im Sommersemester noch die Collegien aufnehmen.

Ich habe viel Meinungen gehört, wie nach Eintritt des Jahres 48 der Sechste Band und die nächstfolgenden künstlerisch würden gestaltet worden sein. Diese Theile der Arbeit war seine Absicht anders zu fassen als die bisherigen. Er sprach mir davon: er wolle die Dinge einstweilen mehr im Großen abthun, um rasch auf die entscheidenden Jahre des Umschwungs zum Handeln, zu den aufsteigenden, siegreichen Zeiten von 1870 zu gelangen. In diesem Sinne scheint er sich nach vielen Seiten hin ausgesprochen zu haben. Dem Briefe eines Freundes, dem er darüber Auskunft gab, entnehme ich: ‚Gewissermaßen war sein Werk vollendet. Den Inhalt der Jahre 48 bis

70 wollte er berichtartig in einen Band bringen. Nur das aus den Archiven Gesammelte liegt vor. Keine Hand kann das nun formen. Das letzte dafür Bestimmte war der Aufsatz Eckernförde."

Wunderbar, wie nach Treitschke's Tode plötzlich die ihm feindlichen Elemente wie Gewölk hinweggeblasen waren. Treitschke hat nicht nur Gegner, sondern auch Feinde gehabt, keinem aber war es möglich, den Verlust des Mannes nicht zu betrauern, der soviel dem Volke Unentbehrliches in sich trug. Feinde hat jeder große Mann in denen, die sich in ohnmächtiger Eitelkeit durch sein bloßes Dasein schon herabgesetzt fühlen. Gegner muß Jeder haben, der über die Dinge der Gegenwart eine eigne Meinung hegt und mit den Mitteln die das Arsenal für geistige Kriegführung bietet, aufrecht hält. Zu den Feinden und Gegnern höherer Ordnung aber traten hier noch die Beleidigten hinzu und deren sind viele gewesen. Solche die er einzeln bitterlich verletzte. Aber auch sie hat der tragische Ausgang des Mannes milde gemacht.

Treitschke war taub. Eine Krankheit, die er als Knabe durchmachte, ließ ihn harthörig werden, ein Fehler späterer ärztlicher Behandlung versenkte ihn für immer in das Reich des ewigen Schweigens das ihn nun umgab. Seine Gabe aber, eindrucksvoll zu reden, und seine Freude am Gespräch und am Verkehr mit Menschen hatten durch diesen Verlust an Lebhaftigkeit nichts eingebüßt. Nun geschieht es Jedem von uns, die wir unseres Ge-

höres uns erfreuen, daß wir uns vorsichtig zurückhalten wenn wir sprechen, daß wir mit uns allein aber freilich oftmals den Fluß bloß gedachter Worte nicht zu hemmen vermögen, die unserer Seele entströmen, niemals aber unsere Lippen überschreiten würden. Diese inneren Reden, die Niemand hört, verlernte Treitschke zu verschweigen, es entschwand ihm das Gefühl des Unterschiedes zwischen nur Gedachtem und Gesprochenem, das Echo seiner Rede kehrte im Momente nicht zu ihm zurück. Und auch auf das, was er schrieb, hatte dieser Verlust Einfluß. Und zugleich doch zog sein Geschriebenes wieder aus der Stille, in der es sich bildete, vielleicht einen Theil der ihm innewohnenden Kraft. Wunderbare Wechselwirkungen! Wir wissen ja, wie Beethoven's letzte Compositionen, die nur seinem inneren Gehör ertönten, weil auch ihm das äußere entschwunden war, die gleichsam überirdischen Klänge uns Horchenden aufblühen lassen, die uns am tiefsten gehen und die das Lebende, Tönende, Singende, Freudige der Natur zu repräsentiren, als einzig berechtigt und bevorzugt scheinen. —

Heinrich von Treitschke war eine mächtige Gestalt. Goethe nennt eine Eiche „einen aufgethürmten Riesen". Er schritt immer wie im Aufbruche zu einer Unternehmung einher. Es schien ihm unsichtbares Volk zu folgen, das eine Rede erwartete. Das lauschende Deutsche Volk, das er immer als ihm nahe empfand. Für solche Männer sind Statuen da. Hochaufragende Gestalten, denen

Tag und Nacht, Hitze und Kälte, Licht und Schatten, Sturm und Sonnenschein keine Unterschiede mehr bieten. Eine Statue regt sich nicht. Sie blickt in's Leere vor sich hin. Sie heuchelt nicht den Anschein menschlicher Bewegung. Sie bietet den Anschein eines zu unendlicher irdischer Dauer berufenen Mannes. Sie will weder interessant, noch überraschend, noch für Jemand sonst ein Denkmal künstlerischen Ruhmes sein. Aber sie muß gleichsam geheimes, stilles, unendliches Handeln in sich schließen. Nichts natürlicher, als der Mythus, daß unser Großer Kurfürst in tiefer Nacht seine Stadt umreitet und mit offenen Augen beim Morgengrauen seinen Platz wieder einnimmt. Und so steht Blücher da, Wache haltend. Daß Treitschke in einer Statue sichtbar bleiben müsse, war der erste Gedanke, in dem seine fassungslosen Freunde Beruhigung suchten. Jeder Verlust trägt doch immer wieder den Keim einer Hoffnung in sich. Dieses Werk wird nun in Angriff genommen. Schon beginnt man sogar sich über die Inschrift zu streiten. Der bloße Namen: ‚Heinrich von Treitschke' würde genügen.

Ich sah ihn zum letztenmale, als seine Todtenmaske genommen wurde. Niemals hatte ich ihn so friedlich gesehen. Das Bild erquickenden Schlafes, bis zur Täuschung als athmete er noch, bot sich mir dar. Der Former bedeckte die Züge, als sollten sie für immer nun verschwinden. Am Fußende des Bettes stand mit aufgestemmten Armen die treue langjährige Verwalterin des

Hauſes, auch in dieſer letzten Krankheit Treitſchke's unermüdliche Pflegerin.

Die Hände, deren Bewegungen ſeine Worte immer ſo natürlich bekräftigten, lagen gefaltet über der mächtigen, breiten Bruſt. Nicht als ſollten ſie für ewig ſo in ſich gefeſſelt bleiben, ſondern als wolle Treitſchke ſich eine kurze Ruhe gönnen, um wieder wachend und erfriſcht die Arbeit wieder aufzunehmen.

Um ihn wird in Deutſchland lange getrauert werden.

Leonore von Este.

Tasso ist unter Goethe's Dichtungen die, welche am sichtbarsten auf weimarischem Boden aufwuchs. Carl August und die Herzogin nahmen lebhaften Antheil an ihr: sowohl an den beiden ersten Acten, welche 1780 entstanden, als an den letzten, die nach der italienischen Reise Goethe bei seinem Wiedereintritt in Weimar ganz beschäftigten. Als das Drama zwanzig Jahre später zum erstenmal zur Aufführung kam, wurde der Geburtstag der Erbprinzessin dafür ausersehen.

Daß Goethe in Ferrara Weimar habe verherrlichen wollen, ist oft ausgesprochen worden; ebenso nahe liegt der Gedanke, das Stück enthalte die Erfahrungen, die das Leben am Hofe eines Fürsten Goethe eingebracht. Porträts hat Niemand in den handelnden Personen erblickt, aber typische Gestalten, denen porträthafte Züge vielleicht nicht fehlten. Hierüber werden Viele noch ihr Urtheil abgeben. Neue Zeiten zeitigen neue Anschauungen. Bei dem allgemeinen Wechsel des öffentlichen Urtheils, der sich heute vollzieht, wird auch das meinige von anders lautenden abgelöst werden.

I.

Es giebt eine doppelte Art, über Kunstwerke zu urtheilen. Einmal, all das in Betracht ziehend, was Andere vorher gesagt haben, die eigene Meinung als eine berechtigtere hinzustellen und, als werde sie angegriffen, sie zu vertheidigen — so werden zumal Jüngere schreiben, denen Aeltere als Vertreter fester Meinungen vorausgegangen sind — oder zusammenzufassen, was man ganz für sich allein dem Werke gegenüber empfunden hat, während die Aussprüche der Uebrigen unbehandelt bleiben. Denn der Fall kann eintreten, daß eine Anschauung des Werkes früh für sich selbst in uns sich bildete und wenn man endlich das Wort ergreift, inzwischen Urtheile bedeutender Leute hervorgetreten sind, die man nun übergeht ohne sie gering zu achten.

Ich glaube, daß es erlaubt sei, diesen Standpunkt einzunehmen, und mich auf ihn zu stellen, erleichterte mir Etwas, das mich nachträglich überrascht. Ich habe in den langen Jahren, die ich Goethe's Werke kenne, diese zum Gegenstande unzähliger Gespräche gemacht: von Tasso ist fast niemals die Rede gewesen. Das Drama, ist von keinem derer, mit denen ich verkehrte, so aufmerksam betrachtet worden wie etwa Iphigenie oder Faust. Ich erinnere mich nicht, daß über Tasso mit Wärme gestritten worden wäre. Deshalb vielleicht nicht, weil Tasso mehr als andere Werke Goethe's ein Product des 18. Jahrhunderts geblieben ist, weil die Zeiten noch

nicht gekommen sind, wo das Drama wie andere Dichtungen Goethe's der Welt angehört. Große Kunstwerke heben sich allmälig erst zu diesem Standpunkte empor. Sie werden von Generation zu Generation fortlebend allmälig erst zu ewig jungen Erscheinungen. Zu Theilen der Weltschöpfung. Schon deshalb wird es nöthig, immer von Neuem über sie zu reden. Ueberhaupt aber, von großen Kunstwerken immer frisch anzuheben als habe Niemand vorher von ihnen gewußt, drängt die Erfahrung uns, daß die Mehrzahl der Menschen sie ohne vorbereitende Kritik nicht bis in ihre Tiefen verstehe und daß eines einzigen Mannes Urtheil nicht genüge. Denn jedem Betrachtenden bieten sie sich von einer anderen Seite dar und tragen verschiedene Beleuchtung.

Goethe's Tasso ist heute einer Einführung benöthigt. Weder als gelesenes Buch noch als Theaterstück hat das Drama eine Blüthezeit erlebt. Selbst in Weimar gab man es, Eckermann zufolge, alle drei bis vier Jahre nur. Als Lesedrama wurde es zuerst zu einer Fundgrube von Lebensweisheit, die sich aber doch nur in fragmentarischen Abschnitten darbot. Auch der Schauplatz, obwohl „Goethe's Ferrara" berühmt ist, übte nicht den durchdringenden Reiz aus, den Goethe's Briefe Rom und Neapel verliehen. An diesen Stätten, oder auf dem Wege zu ihnen hin oder von ihnen her, begleiten wir Goethe und scheinen uns mit ihm dahinzuschreiten: in Ferrara aber hat Italien für uns nicht den starken Erdgeruch, der Himmel nicht die Wärme, haben die

sonnigen Tage und die Sterne nicht den gleichen Glanz wie in Sicilien, als ob sie ihm Nachts durch das zerbrochene Dach in die Augen schienen. Goethe's Ferrara scheint eine leise Treibhaustemperatur einzuhüllen. Die üppigen Lorbeerhecken seiner Palastgärten haben etwas bühnenhaft Unbewegliches, die Paläste etwas von goldenen und marmornen Gefängnissen. Ihre Mauern umschließen uns zu nahe. Goethe hat zu sehr die gezwängte Existenz der Völker vor der französischen Revolution geschildert, die Epoche der inneren Gedankenstürme, die ohne lauten Ausbruch endlich dann in sich zusammensinken. Tasso ist nur ein Bild, die Briefe dagegen enthalten glühende Wirklichkeit.

Das bängliche Gefühl, das Goethe's Tasso erregt, kommt uns nicht bloß von dieser Seite entgegen. Man glaubt wirklich manchmal wie in einem Zimmer zu sein, wo nebenan ein Schwerkranker liegt, der die Stimme anzuhalten nöthigt. Mit wehmüthigem Nachdenken suchen wir aus Briefen und Notizen die Tage zusammen, an denen Goethe den Tasso dichtete. Wir gewahren den Eifer, mit dem er unabläßig an dem Stücke schrieb, als er es begann. Ueberhäuft von Geschäften. Dann ließ er Blätter liegen. Zwei Acte nur kamen damals zu Stande. In einer weichen, nebelhaften Prosa. Diese Anfänge bleiben lange Jahre liegen. Er nimmt sie mit nach Italien. Nur im Allgemeinen waren diese Anfänge den neuen beiden ersten Acten gleich, die er dort nun gestaltete und an denen er in den „Lust- und Prachtgärten von Florenz"

auf der Rückkehr nach Deutschland weiterdichtete. Im Mai 1789, als er über ein Jahr in Weimar schon wieder festsaß, waren die drei letzten Scenen des Dramas immer noch zu schreiben. Er erzählte der Herzogin ihren Inhalt mündlich, der er in Belvedere damals das Stück vorlas, „unter blühenden Bäumen und beim Gesange der Nachtigallen" still seinen Gedanken nachhängend. Daß Tasso den Beifall der Herzogin zu haben „scheine", wiederholt er im nächsten Briefe dem Herzoge. Wieder einmal meldet er Carl August, er eile den Tasso zu vollenden, „da die Herzogin sich für das Stück zu interessiren scheine". Am 15. Juni „ist Tasso in der letzten Revision und geht in den Druck über". Am 8. erwähnt er ihn als „beinahe fertig" in einem der beiden Briefe an Frau von Stein, in denen er mit der Freundin brach. Unter dem Eindrucke dieses, sein Leben umgestaltenden Verlustes sind die letzten Verse der Tragödie dann erst geschrieben worden. Anfang August dankt er Herder, daß er „das Stück mag", das von ihm „mit unerlaubter Sorgfalt gearbeitet" worden sei. Immer aber sind es auch dann die drei ersten Bogen nur, die er Herder mittheilt; die Vollendung des Druckes zieht sich hinaus; man gewinnt das Gefühl, als habe Goethe gezögert und den letzten leidenschaftlichen Scenen noch während des Druckes neue Fassung gegeben. Die Leidenschaft und das Leiden, die den letzten Monolog Tasso's erfüllen, sind das Stärkste von auf sich selbst gerichteter Verzweiflung, das ein Dichter geschrieben hat,

und diese Seiten wurden von Goethe in manchen Momenten vielleicht nur als Tagebuchblätter angesehen, die vor der Welt eher versteckt, als ihr offenbart werden durften. Im Februar 1790 erst gelangt das Stück ausgestaltet ins Publicum. Sehr bald meldet Stolberg nun Jacobi, daß Tasso ihm von Anfang bis zu Ende gleichmäßig mißfalle, wenn auch einzelne Züge darin enthalten seien die er vortrefflich finde. Jacobi selber schreibt an Goethe in gemäßigtem Tone,. Anerkennung und Bedenken untereinander. Für Schiller war das Stück ohne Bedeutung. Es verschwindet bald auch für Goethe aus dem Bereiche der Dinge die ihn beschäftigen.

Wie eng war der Kreis geworden, aus dem, als Tasso 1790 erschien, Goethe noch auf ein Echo seiner Gedanken aus dem deutschen Publicum heraus hoffte. Und gar seiner Gefühle! Wie stumm verhielt man sich in Deutschland, während zu Tausenden die Schiller'schen Bände ein dankbares Echo hervorriefen. Wir stellen in den Literaturgeschichten für jene Zeiten gern den reichen Goethe dem armen Schiller gegenüber, dem in Weimar von ihm Zurückgestoßenen, der nach Jena gehen mußte, wo er als Professor sich durchs Leben durcharbeitete. Das Bild, das die beiden Dichter zu jener Zeit bieten, hat aber eine andere Seite noch, von der aus beleuchtet Schiller als der reiche und Goethe als der arme Mann dasteht. Schiller, umgeben von erwartungsvollen Freunden, die bewundernd an seinem zuneh-

menden Ruhme hängen, gründet sein Haus; der Lorbeer wächst ihm immer dichter in seinem engen Garten empor, und ein stolzes Gefühl von geistiger Kraft beseelt ihn. Goethe dagegen wird einsam älter inmitten verdorrender Bäume, die ihm keine Frucht und keinen Schatten mehr gewährten. Frau von Stein verlor er und mit ihr die Geselligkeit die er mit ihr um sich gebildet hatte. Der Herzog bedurfte der alten intimen Erziehung nicht mehr. Herder fror allmälig ab, und Knebel, launig, und unproductiv an eigenen Gedanken, war niemals zuverlässig gewesen. Goethe stand allein in Weimar mit dem Mädchen, das er damals an sich kettete. Das Deutsche Publicum hatte sich in Italien schon daran zu gewöhnen begonnen, daß der jugendliche Dichter des Werther und Götz ein anderer gewesen sei als der Iphigeniens. Goethe selbst aber hatte die Wolkenschichten zusammengeballt, die ihn vom Deutschen Volke nun schieden. Goethe hatte ein durchdringendes Bedürfniß, ungestört zu sein in seinen Gedankenkreisen: dem hat er, was man gemeinhin Lebensglück nennt zum Opfer gebracht. Schiller bedurfte Menschen, die er bis in die Tiefen seines Geistes eindringen ließ. Ihr Beifall und ihre Zustimmung entzückten und beruhigten ihn. Nur vereinzelte Aeußerungen von Beifall dagegen drangen bis zu Goethe durch. Und auch Goethe war es doch darum zu thun. Wie schwer fällt es dem Lebenden, darauf zu verzichten, Lebenden etwas zu sein! Als Goethe in Italien die räumliche Trennung von den gewohnten

weimarischen Freunden nicht mehr ertrug, erschien seinen heimwärts gewandten Blicken das Gefild Thüringens als quellenreiche, palmenbestandene Oase: und nun war er wieder da, eine Wüste empfand er um sich her, die Palmen fehlten und Rom lockte ihn zu sich zurück! Alles Lebendige lag wieder in der Erinnerung dessen, von wo er sich der Heimath zu Liebe eben erst abgewandt hatte. Goethe war damals Niemandem Etwas. Was uns am meisten im Leben großer Männer oft erschüttert, ist, sie um das bloße Gehörtwerden betteln zu sehen. Es genügt ihnen, wenn Der oder Jener eine seiner freien Stunden ihnen zuwendet.

II.

Wenn Goethe nach dem Erscheinen Tasso's sich von den Gedanken, denen das Stück entsprossen war, und somit von dem Werke selbst rasch losmachte, so war das natürlich also. Es enthielt, was er am liebsten nun vergessen wollte.

Ich mache den Versuch, diesen Inhalt in wenig Worte zu fassen.

Leonore, die Schwester des Herzogs Alphons von Ferrara, erlebt einen einzigen Moment des Glückes: ein Genius höchsten Ranges spricht ihr in leidenschaftlichem Geständnisse aus, daß er ohne sie nicht leben könne. Nur für einen einzigen Augenblick aber genießt sie dieses Höchste des Schicksals. Während seiner kurzen Dauer bricht der Himmel über ihr zusammen und eine Dämmerung muß

nun kommen, von der wir nicht wissen, wie lange sie währt, wohl aber, daß sie sich nicht wieder erhellen werde. Die Natur hat Leonore zu schwach angelegt. Sie öffnet die Arme, sie wird ein einzigmal von den Armen dessen umschlungen, der sie liebt und den sie liebt, und Alles verschwindet wie ein Blitz verzuckt.

Goethe aber hat nicht das Schicksal Leonorens, sondern das des Dichters zum Träger der Leiden machen wollen, die sein Drama vor uns entbreitet. Tasso steht an erster Stelle. Beider Charaktere sehen wir sich entfalten, aber nur den Tasso's in voller Beleuchtung.

Es scheint freilich, als müsse es sich hier um mitlebende Personen handeln, denen diese Gestalten entwuchsen. Dieser Ursprung aber wäre doch nicht der einzig mögliche.

Das Mittelalter ist das Vaterland der symbolischen Gestalten gewesen. Die italienischen Dichter der früheren Jahrhunderte hatten den Gebrauch, was sie an Lebenshoffnungen in sich trugen als die Gunstbezeugungen einer schönen Frau, und alle Erfüllung und alles Versagen und Versiegen der Wünsche, die sie hegten, unter dem Bilde von Gewährungen und Verweigerungen ihrer Liebe zu ihr aufzufassen. Diese Symbolik war ihnen und dem Publicum ihrer Zeiten so geläufig, daß die italienische Poesie dadurch um eine Reihe schöner Frauenbildnisse bereichert wurde, Luftbilder, die wir zu erblicken glauben, und die doch vielleicht nie gelebt haben. Wollten dieser Anschauung gemäß diejenigen heute, die ein Schicksal zu

haben fähig sind, ihre Hoffnungen und deren Vernichtung in gleichem Sinne dichterisch verkörpern, so würden manche von uns heute ihren Leonoren gegenüber den furchtbaren Moment erlebt haben, wo Alles gewährt schien und Alles zugleich entzogen wurde, und dieser Sprung vom Gipfel des Glückes in den Abgrund der Resignation Jedem in seiner Weise furchtbar in der Erinnerung haften. Die Summe dessen, was er in sich erduldete, würde ihm in Gestalt einer Frau vor Augen stehen, die an Allem Schuld wäre und der er doch niemals begegnete. Und wenn seine eigne-Phantasie nicht stark und bildnerisch genug geartet war, diese Frau in festen Formen darzustellen, so wird es ihn beruhigen, aus der Dichtung eines Anderen zu erfahren, daß er in diesem Schiffbruche an den Klippen des allgemein menschlichen Schicksals nicht allein zu Grunde gegangen sei.

Ein Schiffbruch dieser Art ist — Goethe gebraucht das Bild — der Inhalt seiner Dichtung. Eine Vernichtung. Ein Zugrundegehen.

Hierin liegt das, was uns in Goethe's Tasso bedrückt und was zu ihm hinzieht. Goethe muthet uns zu, die furchtbare Trennung von den Hoffnungen der Jugend hier mit ihm durchzumachen. Er schrieb Tasso, „um sich zu befreien", uns aber lädt er zur eigenen Last dieses fremde Schicksal noch auf die Seele. Hat er auch nichts von dem erlebt, was dasteht: erlebt in höherem Sinne ist Alles. Wenn ich Goethe's Tasso lese, fühle ich mich in eine Lebensanschauung versetzt, die mich bedrängt,

weil sie zu durchsichtig ist. Mit so unbarmherziger Schärfe betrachtet man sich selbst nur. Auf Bergen hören wir die Stimmen zu deutlich klingen, sehen wir das Entfernte uns zu nahe gerückt: in Belriguardo bei Ferrara ist es, als töne jedes leise Wort weithin und habe sein vernehmliches Echo. Als seien die Gedanken sogar wie ein Tönen unsichtbarer Saiten vernehmlich. Dieser Schärfe der Mittheilung aber entspricht nicht der Anblick der Mitspielenden in der Tragödie. Ihre Gestalten gleichen vielmehr den hingehauchten Pastellporträts des vorigen Jahrhunderts, denen wir an den Wänden leerstehender Schlösser zuweilen begegnen: Bildnisse, auf denen mit zarten Halbtönen ein Mensch mehr angedeutet wird als wirklich gegeben worden ist: feinempfundene, skizzenhafte Gestalten und Antlitze (ewig vergessene), wo eine unmerkliche Spannung des Mundes, ein leiser Druck auf den Augenlidern, Schicksale verräth, die der mattschimmernde Schmetterlingsstaub dieser namenlosen Kunstwerke zudeckt.

Wem kann es Freude und Erfrischung gewähren, solche Gestalten in der Verwirrung von ihnen selbst heraufbeschworener Schicksale sich winden zu sehen, ihre Wege zu verfolgen, die, ohne ihnen die Sohlen zu benetzen, sie nicht zu Abgründen, sondern nur in erstickende Einsamkeiten leiten, in denen ein unrettbares Alleinsein sie vernichtet ohne sie zu zerstören? Nur zu Zeiten ist das erträglich. Goethe's Tasso ist kein Buch für jeden Tag. Tasso und Iphigenie sind Goethe's einzige Dramen so feingesponnenen Gewebes. Wäre Nausikaa und Elpenor

zu Stande gekommen, so würden sie vielleicht als drittes und viertes Drama dieser Art hinzugekommen sein. Sie schildern die Schicksale an unbekannte Küsten verschlagener einsamer Seelen, die mit überströmender Liebe aufgenommen über die Art und Tragweite dieses ihnen entgegenkommenden Gefühles sich selbst und ihre Freunde täuschen und unter schmerzlichen inneren Erfahrungen endlich zu dem Momente geführt werden, wo ein Abschiednehmen für immer den Abschluß der Begegnung bildet[1]). Tasso's Geschichte, so wie Goethe sie uns darstellt, ist tief symbolisch für diejenigen, denen offenbar wird, daß auch die Höhen des Lebens, auf denen wir wie über sanfte Wolkenteppiche wandeln, eine Welt des Realismus seien und sein müssen. Der „Felsen, an den er sich anklammert" im schrecklichen Momente der Erkenntniß, bleibt von da ab der Boden, auf dem Tasso weiter schreitet. Wenn Leonore, die er, den Staub der Räder ihres Wagens verfolgend, von Belriguardo abfahren sah als werde er sie niemals wiedersehen, ihm dennoch einmal wieder begegnete, waren sie und ihr Bruder andere Menschen für ihn.

Wir haben beim Charakter der Prinzessin nicht von dem auszugehen, was sie historisch war, oder was vielleicht Frau von Stein war, deren Züge sie hier und da tragen könnte, sondern was sie als Bewohnerin von

---

[1]) Man hat bei den Versuchen, Nausikaa in Goethe's Sinne zu vollenden, zu wenig bedacht, daß nicht der Königstochter, sondern dem Odysseus wahrscheinlich die tragische Rolle darin zukommen sollte!

Goethe's Phantasie seinem Willen nach sein sollte. Eine nie jung gewesene, von den Kinderjahren an geistig aufgeregte, unvermählte, in sich vereinsamte Fürstin. Keine gelehrte Frau, keine Schriftstellerin, aber genannt in Italien als eine von den hohen Frauen, die zu den geistig bedeutendsten des Landes gehören. Eine Collegin der Vittoria Colonna. Ihr gesellt der Dichter die Gräfin Sanvitale zu, Leonore geheißen wie sie, ihre Freundin, jung wie sie, aber eine vermählte Frau, die Mann und Kind hat, die nie altern wird, die mitten in der Geselligkeit des florentinischen Hofes drinstehend, im Gefühl ewiger sonniger Gegenwart, von so viel Seiten als sich immer nur aufthun, niemals aufhören wird, frische fremde Lebenskraft und fremde Gedanken in ihren eigenen und ihres Umkreises Dienst zu ziehen. Die aus eigener Kraft selber dann diese Gedanken hervorgebracht zu haben glaubt, weil sie ihrer froh wird. Eins von jenen dauerhaften Daseinskindern, denen selbst das Traurigste in wahrer und starker Beimischung von aufrichtigem Bedauern zu heiterer Unterhaltung dient. Neben beiden vornehmen Frauen als scharf beobachtender, aber zu ihnen emporblickender hoher Beamter, ein älterer, aber noch nicht alter, ehemaliger Gelehrter, der seiner Idee nach wohl auch ein Dichter geworden wäre, wenn er nur gewollt hätte, und ein besserer vielleicht sogar als Tasso. Und über diesen dreien ein Fürst, seinem Auftreten nach weder jung noch alt, sondern beides, unvermählt und ohne sichtbare Neigung zu Frauen, die er bevorzugte, von Liebe zur Kunst

erfüllt, vielleicht aber nur deshalb Taſſo an ſich heranziehend, weil die allgemeine Anſchauung damals herrſchte, daß literariſcher Glanz für Fürſtenhöfe unentbehrlich ſei. Dieſe vier Mitſpieler des Dramas, fein angelegte, wohlwollende, menſchlich fühlende Geſtalten, zugleich aber auch in den harten Formen äußeren Rangverhältniſſes ſtarr gewordene Lebenskünſtler, und in ihre Mitte hinein die unbeſtimmte Natur eines träumenden Dichters ſich verirrend, der bei jungen Jahren ſchon Lorbeeren trägt und der unſchuldig, was glänzt, für Diamanten, und mißtrauiſch, was er nicht verſteht, für Lüge und Betrug nimmt. Und der durch die Erfahrungen, die er hier macht, hindurch mußte, um ſeine geiſtige Freiheit zu gewinnen! Denn der Taſſo Goethe's geht nicht ins Irrenhaus, ſondern befreit ſich.

Was will Goethe mit dieſen Perſönlichkeiten? Seine Abſicht kann nicht ſein, wie im Götz, nur bunte Bilder zu liefern, deren Lebendigkeit uns überraſcht, oder Abenteuer, deren Gewaltſamkeit uns feſſelt. Iſt ein Theil ſeiner eigenen Entwickelung in der Taſſo's verborgen, ſo liegt ſie ſo verſteckt darin, daß nichts erkennbar Eigenthümliches ihm ſelbſt und ſeiner Creatur gemeinſam blieb. Es würde unmöglich ſein, feſte Erlebniſſe Goethe's aus den Scenen des Dramas herauszuſcheiden. Nur die großen Umſchläge der Stimmung ſind Goethe und Taſſo gemein. Meine Aufgabe ſoll ſein, die Pfade dieſer fünf Geſtalten zu verfolgen wie Goethe ſie verſchlungen hat.

Zu unterſuchen, wie er zufällig darauf kam, den

hiſtoriſchen Dichter Taſſo zum Träger dieſer Ereigniſſe zu machen, iſt für dieſen Zweck ohne Werth. Taſſo's Geſtalt trat Goethe in Biographien früh entgegen, das wiſſen wir. Mehr die äußeren Erlebniſſe des mythiſch gewordenen Dichters Taſſo, als deſſen Dichtungen vermittelten Goethe's Verhältniß zu ihm. Ob das Drama ihm von Anfang an in den Umriſſen vorſchwebte, in denen er es durchgeführt hat, läßt ſich nicht entſcheiden. Ich nehme es, wie es 1790 herauskam, als ſei es nie anders geweſen. Goethe wollte darin vollendete Typen des 16. Jahrhunderts zeigen, das er für die längſt abgewelkte Blüthezeit der modernen Geſchichte anſah. Das italieniſche Cinquecento! Die glänzenden Zeiten nicht nur vor dem dreißigjährigen Kriege, ſondern auch vor der Reformation. In den geiſtigen Conflict der fünf Menſchen, die er vorführt, ſoll von dieſen großen Umwälzungen des europäiſchen Lebens noch nichts hineinſpielen. Goethe verſetzt uns in die Tage der erſten Hälfte des Cinquecento, wie wir heute, wenn vom antiken Rom die Rede iſt, an die römiſche Blüthezeit unter der Juliſchen Dynaſtie denken, als ſei das ganze ihnen folgende ſpätere römiſche Kaiſerthum nur ein böſer Traum. Goethe's Cinquecento iſt wie eine abgeſchloſſene Welt innerhalb der Geſchichte. Auch Goethe's Ferrara hat nichts von ſeinen früheren und ſpäteren Schickſalen erlebt. Die Stadt, und ihre Bewohner ſogar, bleiben unſeren Blicken verhüllt. Ja, es iſt, als beherbergten der Palaſt und die Gärten von Belriguardo Niemanden als die fünf Menſchen, als

deren Centrum die Leonore erscheint. Nur sie sollen sich erkennen, verkennen, anziehen, abstoßen, und für immer sich verlieren. Bis dahin sollen sie sanft verkettet wie Morgenwolken im Aether des Daseins schwimmen über freundlichen Gefilden. Aber ihr Loos wird Verdunklung und Verflüchtigung sein.

Nicht um klare Leidenschaften handelt es sich hier, wie Homer etwa sie schildert, wo unverhülltes übermächtiges Gefühl Liebe oder Haß fordert und erzeugt, wo die menschlichen Gefühle wie Wogen an den Felsen zerdonnern, sondern wir vernehmen nur leise durcheinander murmelndes Rauschen zarter Gewässer, sehen nur ein sanftes Sichhinundherneigen von Blumen auf schwanken Stengeln, die ein Luftzug milde vorbeugt und wieder sich zurückwenden läßt. Die Welt war von Stille erfüllt zu Goethe's Zeiten. Wir ersehen aus den unendlichen Billetten, die er mit Frau von Stein wechselte, wie tief die Ruhe war, in der man lebte, wie das Geringste damals in Weimar zum Ereignisse ward.

Leonore repräsentirt als einzige ihres Ranges den Hof von Ferrara. Ihre jüngere Schwester ist an den Herzog von Urbino verheirathet worden. Vor längerer Zeit schon geschah das. Diese jüngere Schwester Leonorens ist älter jedoch als ihr Mann und lebt ohne Kinder mit ihm. Sie tritt niemals auf, sondern wird nur erwähnt. So aber, wie wir Lucretia von Urbino nur aus der Ferne kennen lernen, umgiebt sie die ältere Leonore völlig nun mit dem Anschein längst vergangener Jugendzeiten.

Ein besonderer Umstand noch erhöht bei Leonore das Gefühl des Abschiedes von der Jugend, den sie genommen habe: von einer langen Krankheit sich erholend, die sie um die Freude der besten Jahre betrog, steht sie fest im Entschlusse, sich nie zu verheirathen. In diesem Sinne ist ihr Leben abgeschlossen, ohne je begonnen zu haben. Viel ist von ihr erlebt worden, ohne daß die Erfahrung des natürlich Allgemeinmenschlichen über sie kam. Wir bewundern Goethe's Kunst, die bänglichen Verhältnisse, die den Grund und Boden bilden, auf dem die Prinzessin sich entfaltet, fest in unser Gefühl einzupflanzen und doch nur nebenbei zu erwähnen, so daß das Wesen Leonorens sich nicht als ein fertiges Bild vor uns hinstellt, sondern in einzelnen Zügen allmälig in uns einschleicht. Wir tragen ein Gefühl von der natürlichen Nothwendigkeit ihres Wesens in uns, wie es sich gestaltet. Wir wissen nicht, warum Leonore uns den Eindruck macht einer blühenden Rose, die abgeschnitten in einem kostbaren Krystallglase stehend den Kopf zu senken beginnt. Ihr Duft ist im Garten nie von Jemandem eingesogen worden. Niemand hat sie gepflückt, weil er sie schön fand. Der Gärtner hat sie abgeschnitten. Ihr Loos ist, auf einem goldnen Tische stehend, umsonst die Blätter zu verlieren.

Und dieser Frau war, als sie vom Schicksal noch keine Vernachlässigung erfahren hatte, sondern als sie, jener Krankheit entronnen, die den Genuß ihrer jüngeren Jahre ihr fortstahl, sich wieder gesund fühlen durfte, Tasso

blutjung zugeführt worden. Ihre Schwester von Urbino hielt ihn an der Hand. Er kam als Schutzbedürftiger. An dem Tage, wo Leonore, gestützt auf ihre Frauen, sich zum erstenmale wieder zeigte, fand die Begegnung statt. Es war, als werde ihr ein jüngerer Bruder und zugleich ein Sohn geschenkt, für den sie zu sorgen hätte.

Es pflegt im Leben zuweilen so zu sein, daß Menschen dauernd in der Gestalt einander erscheinen, in der sie sich zuerst kennen lernten. Tasso war nach Ferrara gekommen als der früh bewunderte Sprößling eines vornehmen Hauses, der, mit seinem Vater aus Neapel verbannt, eine neue Heimath suchte. Als Tasso in den Palast eintrat, lebte Leonorens Mutter, die alte Herzogin, noch, eine gelehrte Frau, zugleich eine realistisch denkende Fürstin, mit der oder vielmehr unter der Leonore und Alphons in Ferrara hausten, während die Heirath nach Urbino nur durch ihren Willen und fast gegen die Neigung Lucretia's zu Stande kam. Beim Beginn des Dramas aber war die Herzogin-Mutter lange todt. Leonore und ihr Bruder saßen in Ferrara. Es war, als hätten sie für immer die besten Tage hinter sich. Tasso, der alle Erinnerungen mit ihnen getheilt hatte, war der Einzige, der eine Zukunft versprach, denn er ist mit der Vollendung eines Gedichtes beschäftigt, das die höchsten Erwartungen erregt. Dennoch auch er eine Waise nun in jedem Betracht. Diese drei Existenzen drehen sich umeinander. Nur Eins hatte sich geändert: daß im Verlaufe der Jahre Tasso zum Manne gereift war.

Nicht die Prinzessin, uns aber läßt Goethe das empfinden. Wir sehen, wie Leonore ihren Zögling unbewußt in die Rolle der Entsagung hineinzuziehen versucht, in die sie selber sich dem Leben gegenüber hatte hineinfinden müssen. Hier der Anfang des Dramas. Die Ankunft der Gräfin von Sanvitale beginnt Licht in diese Gefühle zu bringen. Die Gräfin sieht, wie die Dinge zwischen Tasso und Leonore stehen, darf sich über Anspielungen aber nicht erheben. Die Prinzessin leistet ihr Widerstand. Sie will sich täuschen. Sie beansprucht nur Dankbarkeit von Tasso, ohne sich klar zu sein, was sie selbst darunter verstehe. Sie liebt ihn.

Sie ist sich bewußt, welche geistigen Schätze sie über Tasso ausgeschüttet hat. Sie besteht darauf, an dem Gewohnten ihres Verhältnisses zu ihm festzuhalten. Sie will fortfahren, den willigen Schüler durch ihren Umgang zu fördern. Tasso soll der Lernende, sie die Lehrende bleiben. Vergebens führen die Anderen, wenn von Tasso die Rede ist, absichtlich das Wort „Mann" im Munde, Leonore bleibt dabei, ihn den „Jüngling" zu nennen. Höchstens daß sie ihn „Freund" betitelt. In Momenten überrascht sie eine Ahnung, daß hier etwas anders geworden sei, aber indem sie es eingesteht, scheint sie es zugleich wieder zu vergessen.

Dies, im Beginne des ersten Actes, das Resultat der Gespräche zwischen beiden Freundinnen. Der Gräfin war sofort klar geworden, daß Verwirrungen sich anbahnten, deren ersten Anfängen zum Besten Leonorens wie

Taſſo's energiſch ein Ende zu machen ſei, in einem Monologe des dritten Aufzuges aber erſt ſpricht ſie ſich offen vor uns aus. So unverhüllt dann freilich, wie der Menſch, mit ſich allein redend, ſich und Andre beurtheilt. Nicht etwa vom geſellſchaftlich Unmöglichen einer Verbindung zwiſchen Taſſo und Leonore geht ſie aus, ſondern von der Unmöglichkeit, die im Charakter der Prinzeſſin liegt.

> Denn ihre Neigung zu dem werthen Manne
> Iſt ihren andern Leidenſchaften gleich.
> Sie leuchten, wie der ſtille Schein des Monds
> Dem Wandrer ſpärlich auf dem Pfad zur Nacht;
> Sie wärmen nicht, und gießen keine Luſt
> Noch Lebensfreud' umher. Sie wird ſich freuen,
> Wenn ſie ihn fern, wenn ſie ihn glücklich weiß,
> Wie ſie genoß, wenn ſie ihn täglich ſah.

Goethe iſt grauſam, indem er die Gräfin den traurigen Vergleich des Mondſcheins brauchen läßt. Dies Bild beſtätigt nur, was in der erſten Scene des Dramas ſchon angedeutet worden war. Die Gräfin von Sanvitale flocht einen vollen Kranz von Frühlingsblumen, den ſie der Büſte des Arioſt auf die Stirne drückte, die Prinzeſſin brach nur einige Lorbeerzweige, die ſie Virgil um die Schläfen legte, Lorbeer, der keine Blumen trägt und für deſſen Wachsthum Frühling und Winter nichts zu bedeuten haben. Die Gräfin ſcheint völlig zu beſitzen, was der Prinzeſſin fehlt. Nur ihre Tiefe nicht! Auch nicht das durchdringende Gefühl ihres eigenen Weſens, das die Prinzeſſin hat, die ſich ſelbſt grauſamer noch ver-

urtheilt! Im zweiten Auftritte des dritten Aufzuges schon spricht sie von sich, als habe sie eine Vision dessen, was ihr und Tasso bevorstehe:

So selten ist es, daß die Menschen finden
Was ihnen doch bestimmt gewesen schien,
So selten, daß sie das erhalten was
Auch einmal die beglückte Hand ergriff!
Es reißt sich los, was erst sich uns ergab,
Wir lassen los, was wir begierig faßten,
Es giebt ein Glück, allein wir kennen's nicht:
Wir kennen's wohl, und wissen's nicht zu schätzen.

Die Prinzessin empfindet die sie umfangende fremde Macht, der sie untergeben sei. Sie sagt den Inhalt der letzten Scene des Dramas voraus. Sie steht vor sich da als von Anfang an selbst ausgestoßen aus einem Paradiese natürlichen Daseins, das sie, selbst wenn sie es beträte, nicht einmal erkennen würde. Aber sie sagt nicht Alles. Wir fragen hier schon, wie weit Goethe das Urtheil der Gräfin über Leonore und wie weit er deren eigenes Urtheil über sich als das schließlich maßgebende ansah. Ob uns nicht eine Offenbarung dieses Charakters noch bevorstehe, die Anderes enthüllt, als hier geboten wird.

Dem Herzoge hat Goethe keine der Eigenschaften eines edlen Fürsten versagt: Milde, Güte, Selbstbeherrschung, Tact, Begünstigung des Schönen und Großen, Alles übertönt von vollkommenem Gleichmuthe. Tasso, als anerkannter Dichter ersten Ranges, bildet für Alphons einen der edelsten Bestandtheile des ferrareſischen Regie-

rungsapparates. Taſſo iſt von vornehmer Geburt. Des Herzogs Meinung iſt, es ſolle nicht heißen, daß eine andere von den großen Familien Italiens ſeiner Reſidenz den berühmten jungen Mann, deſſen Zukunft das Höchſte verſpricht, fortgenommen habe. Es iſt ihm eine Genugthuung, daß Taſſo's längſt erwartetes Gedicht an ſeinem Hofe entſtand: Ihm wird es gewidmet, er zuerſt will es geleſen haben. Er hat Taſſo ſo entſchiedene Zeichen von Gunſt gegeben, daß dieſer den Anſpruch erheben durfte, ihm am nächſten zu ſtehen. Alphons läßt ihn gewähren in dieſem Glauben: von den eigentlichen Staatsgeſchäften aber hat Taſſo, der dies wohl empfindet, nie erfahren. Der Herzog, dem die Leidenſchaftlichkeit genialer Naturen bekannt iſt, behandelt den Dichter mit Wohlwollen und Sicherheit. Das nur fragmentariſche Erſcheinen des Herzogs hat darin ſeinen Grund, daß Goethe der Oekonomie des Stückes wegen ihn nur als Nebenperſon einführen durfte. Alphons iſt der Vertraute, aber auch der regierende Herr des Anderen. Er ſucht auszugleichen. Wo er eingreift, entſcheidet ſein Wort als Befehl. Ueber ſein inneres Leben giebt Goethe nur die Andeutung, daß die Prinzeſſin, von ihrem Bruder redend, die Wendung gebraucht: er erträgt ſein Schickſal! Welches Schickſal? Woher dieſe Reſignation? Der Herzog iſt ein junger Mann, dem noch nichts fehlgeſchlagen iſt. Vielleicht, daß nur ſein angeborenes Weſen, wie bei ſeinen beiden Schweſtern, auf ihm liegt: der Druck eines laſtenden Schickſals, der die Dichtung überhaupt erfüllt. Ein Ge-

fühl von Vergeblichkeit, als sei die Welt im Aussterben. Der leidende Geist derer, die das Leben zu genau kennen, dem selbst Leonore von Sanvitale sich nicht entzieht. Die weltlichen Freuden, von denen sie spricht, haben etwas Gewaltsames. Auch Florenz, wohin sie zurückgeht, blüht nur scheinbar. Und hier! — die Gärten von Belriguardo scheinen Trauriges erlebt zu haben, wovon Nachts die Blätter der Bäume sich erzählen. Ein Gefühl, das uns in den verlorenen Villen und Palastgärten Italiens oft überschleicht. Das ist keines von den Schlössern, die Shakespeare dort emporsteigen läßt, sondern echtes historisches Gemäuer. Der Boden Italiens hat zuviel Erlebnisse aufgesogen. Seine Stille ist mehr ein Verschweigen des Geschehenen, als wüßten die Steine davon. Welche Sohlen haben die Schwellen dieser Säulengänge nicht überwandelt und leise ausgetreten, welche längst geschlossenen Augen haben zu den Gipfeln dieser Cypressen emporgeblickt! Arme Gefangene des menschlichen Lebens, die gleich uns die Sehnsucht erfüllte, sich von diesem Planeten loszumachen, an den sie angeschmiedet waren gleich uns. Unsichtbare, unbekannte Träger abgethaner Verhältnisse, gleiten neben uns dahin. Es breitet sich diese Ahnung des Vergangenen wie ein leiser Schatten über die blühenden Gebüsche. Es lag nicht in Goethe's Art, Moder zu schildern: sein Zug ging auf das Lebendige, Wiederaufsprossende, Blühende; Niemand aber, der Italien besucht hat, kann sich freihalten von dem Eindrucke der historischen Belastung, die hier waltet. Es giebt eine

Betrachtung der Dinge unter dem Scheine des Ewigvergänglichen. Goethe, dem nichts Menschliches fremd war, hat sie im Tasso niedergelegt. Darum war auch die Schule der Romantiker so erfüllt von diesem Werke.

Selbst Antonio, der fest in der realen Gegenwart wurzelt, der Beamte, dem das Pensum des neuesten Tages allemal das Wichtigste ist, fühlt sich an seiner Stelle nicht im vollen Genusse des befriedigten Ehrgeizes. Dicht vor dem Drucke des Dramas erst hat Goethe Antonio's Namen geändert und den in den diplomatischen Dienst übergetretenen gelehrten Herrn in die allgemeinere Gestalt eines höheren Beamten versetzt. Trotz der offenbaren Erfolge, die Antonio in Rom gehabt hat und mit deren Bewußtsein er zu Hause wieder eintrifft, zeigt Goethe uns die Stellen seines Wesens nicht, wo intimes frisches Glück zu Hause wäre. Antonio ist unzufrieden, ohne zu verrathen, wie dem etwa abzuhelfen wäre. Er hat Tasso als verzogenen Jüngling kennen gelernt und verlassen. Nun, nach langer Trennung, machen beide gleichsam neu Bekanntschaft, und Antonio sieht, daß der Dichter als Mann am herzoglichen Hofe die Privilegien fortgenießt, die sich kaum einst für seine kindlicheren Jahre schickten. Daraus entsteht einer der Conflicte zweiter Ordnung, die das Drama erfüllen. Die Art, wie Antonio zuletzt tröstend neben Tasso steht, ist ergreifend. Goethe erhebt die starre und von subalternem Hochmuthe erfüllte Natur des redlichen Mannes zum Menschlichen.

So sind die Prinzessin, die Gräfin, der Herzog und

Antonio uns klar, Taſſo's Charakter aber zu reiner Glaubwürdigkeit zu bringen, war eine faſt unmögliche Aufgabe. Alle Geſtalten Goethe's, in deren Adern ſein eignes Blut fließt, haben dies Verſchwommene. Denn wie kann ein Menſch zurücktreten, um ſich ſelbſt aus der Ferne zu betrachten, die allein ſeinen vollen Anblick gewährt? Fauſt, Werther, Wilhelm Meiſter ſind ſchwankende Geſtalten. Erſt für uns heute beginnen ſie in dem Maße feſtere Umriſſe anzunehmen, als Goethe ſelbſt hiſtoriſch zu werden und als abgetrennt von ihnen zu erſcheinen anfängt. Heute aber noch vermögen wir Taſſo nur zu ſchildern, indem wir ihn zu den übrigen Mitſpielern des Dramas in Gegenſatz bringen.

Der erſte Aufzug läßt die beiden Charaktere der Prinzeſſin und der Gräfin ſo durchſichtig und auch ſo ſchön hervortreten, daß wir ſie wie aus eigenem Verkehre zu kennen glauben. Der ewige alte Gegenſatz von Allegro und Penſieroſo iſt in ihnen verkörpert. Alphons hat die beiden Freundinnen aus der Stadt auf das Land verſetzt, um ſie den Frühling beſſer genießen zu laſſen. Sie machen die in Goethe's Zeit hergebrachte Maskerade mit, ländliche Tracht anzulegen. Leonore von Sanvitale bewundert ſich ſelbſt in dieſer Verkleidung. Als Schäferinnen bekränzen, wie auch damals Mode war, ſie ihre Lieblingsdichter. Sie ſprechen über Dichtkunſt und vermeiden, Taſſo's Namen zu nennen, bis die Prinzeſſin den Bann zuerſt durchbricht. Beide führen den Namen Leonore: Gedichte, die an eine dieſes Namens gerichtet

sind, haben sie an Bäumen gefunden und Eine schiebt der Anderen die Ehre zu, diese Einzige zu sein. Alphons tritt zu ihnen. Er hatte Tasso hier zu finden vermeint. Er vernimmt mit Freude die Vollendung seines Gedichtes und spricht von dem, was er Günstiges für den Dichter im Sinne trage, dessen unzerstörbares Mißtrauen gegen die, die sein Bestes wollen, zum Gegenstande des Gesprächs wird.

Mißtrauen ist gesteigerte, im Voraus auf den eignen Schutz bedachte Empfindlichkeit. Sie zieht uns eher an, als daß sie uns abstößt. Es beschleicht uns die Sorge, es könne Etwas eintreten, das sie bei Tasso zum Ausbruche reize. Da erscheint er.

Er überreicht dem Herzoge den Band, der sein nun abgeschlossenes Werk enthält. Wir sind heute zu sehr daran gewöhnt, in dem Verlangen nach Kenntnißnahme einer geistigen Arbeit eher den Anspruch auf eine Zeitvergeudung edelster Art zu erblicken, zu der der Empfänger des Werkes von dessen Autor in bescheidenster Weise aufgefordert wird, als daß wir voll empfänden, wie ganz anders in Tasso's eignen Zeiten und auch noch in Goethe's Tagen, als er sein Drama schrieb, die Welt dachte. Die beste Gesellschaft griff begierig nach solchen Werken. Das Gedicht war Etwas für den Herzog. Tasso durfte, indem er es vollendet hingab, das Gefühl hegen, im Angesichte Italiens eine That vollbracht zu haben. Tasso selbst tritt nun in das Gespräch ein, und es fällt ihm im natürlichen Uebergewichte seines Geistes die leitende

Stimme zu. Von seinen traurigen frühesten Jahren spricht er, von seinen unglücklichen Eltern, von der neuen Heimath, die er in Ferrara gefunden habe. Der Herzog nimmt den Lorbeerkranz herab, mit dem seine Schwester die Herme Virgils gekrönt hatte, und Leonore drückt die von ihren Händen gebrochenen Zweige Tasso ins Haar, der sie knieend empfängt. Das Gespräch berührt die höchsten ästhetischen Probleme.

Da unvermuthens erscheint Antonio.

Wie ein plötzlicher kalter Hauch unterbricht sein Erscheinen die herrschende Stimmung. Die Gedanken, die über das Gemeintägliche hinausschweifen, sind fortgescheucht. Die reale Neugier nach dem, was Antonio in Rom erfahren und erreicht hat, tritt roh, aber natürlich an Stelle dessen, was die Gemüther auf ewig zu erfüllen schien. Antonio wird an Tasso's Stelle zum Leiter des Gespräches. Die kurzen Worte, mit denen Tasso ihn begrüßt, erwiedert er in fast anzüglicher Kürze. Und als der Herzog, ganz befangen von Antonio's Berichte, mit ihm davongeht ohne an Tasso ein Wort des Abschiedes zu richten, berührt uns empfindlich der innere Umschlag, der erfolgt ist. Wir gewahren ihn aber nicht bloß beim Herzoge, sondern sogar bei der Prinzessin. Hervor tritt bei dem Wechsel des Gespräches, wie sehr auch sie vom Gefühle ihrer fürstlichen Interessen durchdrungen ist.

Tasso war von allen Anwesenden allein der gewesen, der nicht auf dieser Erde fußte als er am Gespräche theilnahm. Wie von einem fremden Gestirne scheint er

herabgestiegen zu sein. Tasso geht nicht: er wandelt. Seine Worte sind wie das unmittelbare Ausströmen des Gefühls. Glühend in leidenschaftlicher Ergebenheit der Prinzessin gegenüber, hält er sich in solcher Zurückhaltung, daß seine Leidenschaft wie ihr auch ihm ein Geheimniß zu sein scheint. Niemals ist, was wir Wahn und Bethörung nennen, hinreißender dargestellt worden als von Goethe im Tasso. Die Prinzessin durchschaut das Wesen seiner phantastischen Existenz nicht. Auch der Herzog nicht. Nur ein Einziger versteht es: Antonio. Er ist historisch gebildet, er hat die methodische Anschauung des Gelehrten, er erkennt die Uebermacht des Geistes, aber auch das Unnatürliche der Verhältnisse, und sein Wille ist, Tasso auf den natürlichen Boden zu stellen.

Der zweite Aufzug läßt diese Absicht des ruhigen, aber harten Geschäftsmannes deutlicher noch hervortreten. Tasso und die Prinzessin sprechen über ihn. Sie recapituliren, was Tasso, seitdem er nach Ferrara gekommen ist, dort erlebt und gewonnen hat. Die Rolle der Prinzessin, den ihr anvertrauten Dichter zu leiten, zu belehren, zu mäßigen, erkennen wir; vernehmen zugleich aber die ersten Worte von Tasso's Lippen nun, die Leonore nöthigen, ihm ein Nicht weiter! zuzurufen. Die Art jedoch, wie sie dies Verbot in die Erlaubniß verwandelt, dennoch Hoffnungen hegen zu dürfen, hebt Tasso zu so kühnen Gedanken empor, daß sein Monolog, als Leonore ihn verläßt, in die Ahnung höchsten, dicht bevorstehenden Glückes ausklingt.

In dieser Stimmung sieht er Antonio auf sich zutreten; dem Gebote Leonorens gehorchend, bietet er ihm in überströmenden Worten seine Freundschaft an. Antonio's ablehnendes Verhalten muß ihn beleidigen. Eifersüchtig sind beide zudem auf das Vertrauen des Herzogs. Aus dem immer schärferen Wortwechsel würden Thätlichkeiten geworden sein, wenn die Dazwischenkunft des Herzogs sie nicht verhindert hätte. Wie Alphons zwischen beiden stehend Tasso's leidenschaftliche Entschuldigungen, die zugleich Anklagen sind, und Antonio's Erklärungen, die ihn selbst als den Urheber des Conflicts erkennen lassen, anhört und, um Zeit zu gewinnen und beide auseinanderzuhalten, Tasso Zimmerarrest zudictirt, worauf dieser, Lorbeerkranz und Degen ablegend, sich entfernt, ist der Inhalt einer Scene, die als ein Meisterstück dramatischer Kunst dasteht und an die sich der Schluß des Actes in gleicher Höhe anschließt. Der Herzog, dem beide Männer unentbehrlich sind, verpflichtet Antonio in zarten, aber deutlichen Worten, die Sache beizulegen.

Im dritten Aufzuge sehen wir den Antheil, den die beiden Frauen an dem Vorgefallenen nehmen. Aus dem Munde der Gräfin von Sanvitale erfährt es die Prinzessin. Die Gräfin wirft hin, das beste Mittel, die Dinge auszugleichen, werde eine kurze Abwesenheit Tasso's von Ferrara sein. Dagegen wendet sich Leonore lebhaft. Sie wolle Tasso nicht entbehren. Dennoch giebt sie zuletzt nach. Aber nicht zu lange dürfe er fortbleiben! Was sie von ihrer Mutter für sich geerbt, erlaube ihr, für ihn

zu sorgen. Nun erst beginnt sie der Gräfin von jenem Tage zu erzählen, wo Tasso ihr zuerst zugeführt wurde.

Hier bemerken wir, welchen Einfluß die Jahre der Krankheit auf Leonore gehabt haben. Mit hoher Feinheit deutet Goethe an, worin ein Theil des Tragischen bei ihr liegt. Ein Kranker wird durch die allgemeine Forderung des Schicksals, auf Alles zu verzichten, der er sich beugen muß, dahin gebracht, für das, was ihm verbleibt, sich zu höchstem Egoismus zu steigern. Die Prinzessin bei all ihrer Aufopferung für Tasso denkt doch nur an sich. Die Forderung, ihn einem Leben zu entreißen, das wachsende Gefahr für ihn zu enthalten beginnt, versteht sie nicht. Ueber das, was aus ihrer eigenen Neigung zu Tasso werden könne, weiß sie nichts zu sagen. Hiervon war oben schon die Rede: die Scene endet mit jenen prophetischen Worten:

Es giebt ein Glück, allein wir kennen's nicht:
Wir kennen's wohl, und wissen's nicht zu schätzen.

Es folgt jener gleichfalls schon erwähnte Monolog der Gräfin, worin sie hart ausspricht, was sie über die Prinzessin denkt: Tasso muß fort aus Ferrara! Und zugleich, um Leonore von Sanvitale so menschlich zu zeigen als sie ist: wird ihr Bestreben sichtbar, die Lage der Dinge in Befriedigung unschuldiger Eitelkeit für sich selbst auszubeuten. Eben noch hatte sie ihr Herz nach Florenz gezogen, damit sie ihrem Manne den kräftig aufwachsenden Knaben zurückbringen dürfe, und nun die Gewissensfrage an sich selber: ob sie nicht deshalb Tasso nach

Florenz haben wolle, weil sie ihn liebe. Bedenken wir wohl, es ist ein Selbstgespräch. Es sollte wohl nur heißen: damit Tasso sie liebe? Goethe hat in der Gräfin eine von den wechselnden italienischen Frauen schildern wollen, die in ihren Gedanken vor nichts zurückschrecken. (Es finden sich einige dieser Gestalten in seinen Dichtungen.) Eine weite Entfernung liegt zwischen den flüchtigen Gedankenströmen dieses Monologs und der Wirklichkeit. Die Gräfin gesteht sich, daß Eitelkeit das Motiv sei, Tasso an sich zu fesseln. Sie will von ihm verherrlicht werden, sie will die sein, die ihn dem florentinischen Hof zuführt. Sicher in diesem Entschlusse, sucht sie Antonio auf, um auch ihn für die Idee zu gewinnen, Tasso werde gut thun, sich von Ferrara zu entfernen.

Aber auch Antonio ist mit sich ins Gericht gegangen. Gleich der Gräfin ist er darauf gestellt, zu thun was seinen Interessen am meisten entspräche. Er fühlt, aus welchen Gründen so hoher Werth auf Tasso's Besitz gelegt wird. Er weiß, daß der Verlust dieses Dichters dem Herzoge von Ferrara, seinem Herrn, empfindlich sein werde, und daß ihm, Antonio, nie verziehen werden könne, Tasso vertrieben zu haben: daß Friede zu schließen sei unter allen Umständen. Antonio spricht der Gräfin scharf aus, seine Absicht sei, Tasso in Ferrara festzuhalten.

Tasso's Auftreten in beiden Acten erfüllt uns mit wehmüthiger Theilnahme. Wir verstehen jede seiner Regungen. Die in ihrer Reinheit berechtigte Leidenschaft-

lichkeit eines jungen Mannes, der auf sich, seine Leistungen und seine Stellung hohen Werth legen durfte, gegenüber der zurückhaltenden Bosheit eines Gelehrten, der denn doch das Gefühl hat, bei den ausgezeichnetsten eigenen Leistungen neben diesem phantastischen Lebensanfänger in Ferrara nichts als eine ehrenvolle zweite Rolle zu spielen, tritt hervor. Wir empfinden, wie Antonio Tasso reizt ohne den Anschein einer Schuld zu haben, und wie Tasso blindlings sich reizen läßt. Und wie der Herzog den wahren Verlauf sofort durchschaut ohne es sich merken zu lassen: all das erkennen und verstehen wir. Der lebhafte Gang des Dramas reißt uns mit fort. Das Benehmen des Herzogs in dieser Verlegenheit stellt ihn sehr hoch. Als Fürsten wie als Menschen. Nur dürfen wir niemals übersehen, daß, wenn er um seiner selbst willen Werth darauf legt, Tasso zu behalten, ihm nicht minder daran gelegen ist, daß andere Fürsten Tasso nicht besitzen.

Es scheint sich am Schlusse des dritten Actes nur noch darum zu handeln, daß seitens des gewiegten, klugen Antonio nichts versäumt werde, Tasso zu versöhnen. Im vierten Acte aber beginnt Tasso's Naturell zu der leitenden Macht zu werden, die diesen Verwirrungen den traurigen Ausgang vorbereitet. Den vierten Act eröffnet ein Monolog des Dichters. Hier jedoch sind einige abschweifende Betrachtungen vorauszuschicken.

Nehmen wir die Stellung Shakespeare's zur heutigen Welt, so erblicken wir seine Dichtungen auf der Höhe

eines Einflusses, den, als er lebte, Niemand, auch er selbst kaum vorauszusehen im Stande gewesen wäre. Daß die ganze Erde einmal von civilisirten Völkern bedeckt sein würde, in deren sämmtliche Sprachen Shakespeare's Theaterstücke übertragen worden wären, damit Millionen in ihnen die Quelle höchsten geistigen Genusses verehrten, wäre den Lebensgenossen des Dichters nicht begreiflich zu machen gewesen. Dennoch ist diese Wirkung der Werke Shakespeare's eingetreten und ihr Grund ist eine gewisse Kraft, die ihnen innewohnt. Die Shakespearen als ihrem Urheber eigen war und die er hineinlegte. Darf uns erlaubt sein, anzunehmen, daß Shakespeare seiner Zeit ein Gefühl dieser Kraft nicht gehegt habe, und aus diesem Gefühl eine innere Genugthuung ihm nicht zugeflossen sei?

Shakespeare hatte keinen Mangel zu leiden, weder an Gütern dieser Erde, noch an Anerkennung: konnte, was ihm an beidem zu Theil ward, seinem geheimsten Gefühle nach irgend dem aber gleichkommen, was jene, dunkle Ahnung ungeheurer in der Zukunft liegender Wirkung von ferne erreichte? Nehmen wir an, man hätte Shakespeare, wie Tennyson heute geschehen ist, seiner Zeit zum Lord gemacht, oder es sei ihm von der Nation eine der Millionen vorausbezahlt worden, die seine Werke seitdem der Bühne und dem Buchhandel eingetragen haben: würden dergleichen äußere Vortheile zum verschwiegenen Besitze jener dunklen Ahnung zukünftiger Wirkung irgend wie im Verhältniß gestanden haben? Ich würde an die Möglichkeit unlogischer Entwicklungen im Reiche der Natur

glauben müſſen, wenn ich an jenes allerbeſcheidenſte, allerverſteckteſte, aber auch allerbeſeeligendſte Bewußtſein in Shakeſpeare nicht glauben dürfte.

Nun ſteht der hiſtoriſche Taſſo nicht auf Shakeſpeare's Höhe, Goethe aber, indem er in Taſſo hier den ‚Dichter' ſchilderte, wollte ihn ſo hoch ſtellen. Und wenn Goethe Taſſo in ſeinem Drama ein alles Durchſchnittsmaß überſteigendes Selbſtgefühl beilegt, ſo holte er es vielleicht aus dem eigenen Buſen. Goethe wußte wohl, was er ſelbſt war, und der Taſſo, den er im Monologe des vierten Aufzuges reden läßt, ſollte es wiſſen, gleich ihm ſelber! Dieſes gerechte Selbſtgefühl hatte der Herzog von Ferrara in Taſſo erſt aufs Höchſte geſteigert, dann aber auf das Höchſte verletzt, als ob der Dichter ein Sterblicher ſei wie andere. Und das war es, was Taſſo ſo tief in der Seele beleidigte. Er trug eine Ahnung in ſich deſſen, was ſein Werk bedeutete. Die Welt lag unter ſeinen Füßen. Nichts verlangte er, als die Anerkennung deſſen, was er doch vielleicht ſein könne. Keine äußerliche Ehre aber: nur die Erlaubniß, ganz in der Stille denken zu dürfen, Alphons und ſeine Schweſter verſtänden ihn. In dieſer Stimmung läßt Goethe ihn in den Mauern ſeines Zimmers wieder vor uns treten, das der Wille des Herzogs in ein Gefängniß für ihn verwandelt hatte. So iſt ſein Monolog im Beginn des vierten Actes zu faſſen.

Gedanken, wie ich ſie eben erwähne, ſpricht Taſſo hier nicht aus, aber wir fühlen, daß er ſich erhaben über jede Kränkung empfand, mochte ſie ausgehen, von wem

sie wollte. Das einzig Wirkliche unter allen Erlebnissen ist das Gefühl für ihn, das ihn der Prinzessin verbindet: er betrachtet sich als ihr ewig vereinigt in überirdischen Regionen. Er ist glücklich.

In dieser Stimmung sieht er die Gräfin eintreten. Sie bespricht das Geschehene. Tasso behandelt die Dinge und Menschen mit einer gewissen heiteren Herablassung. Er verachtet Antonio. Nur Eins interessirt ihn: wie die Prinzessin gesinnt sei, deren er jedoch ganz sicher ist. Auf den Gedanken zeitweiliger Entfernung geht er scheinbar ein. Er verlangt nur Bedenkzeit: wissen aber will er durchaus, was die Prinzessin denke. Die Gräfin von Sanvitale macht Ausflüchte. Ihr Wunsch geht dahin, ihn für ihre Pläne zu gewinnen, ohne daß er ihre Absicht merke. Sie geht. Und wir erfahren sofort, daß Tasso sie durchschaut hat. Nur darin irrt er, daß er sie als Antonio's Verbündete ansieht, ihn aus der Gunst des Fürsten zu verdrängen. Fort will er nun jedoch; aber nicht nach Florenz. Da erscheint Antonio.

Der Sinn der Rede, die er an Tasso richtet, ist:

> Zu rächen hast du nichts als Edelmann,
> Und wirst als Mensch Vergebung nicht versagen.

Er beschwört Tasso, zu bleiben. Wir wissen, warum. Tasso's Wünsche aber gehen einstweilen andere Wege: er will sein Manuscript vom Herzog zurückhaben! Denn was nützt es ihm, in Rom, wohin es ihn zieht, ohne sein Werk zu erscheinen? Die Prinzessin bleibt ihm sicher, wo er auch sei. Was aus Leonore und ihm im gemein-

menschlichen Sinne wird, ist ihm vorerst gleichgültig. Sein wachsender Ruhm wird dafür sorgen, sein Gedicht ihn ihr ebenbürtig machen. Rom, wo Petrarcha einst im Angesichte der Welt gekrönt worden war, ist das Ziel seiner Gedanken. Von dort will er wie ein siegreicher Feldherr die Hand Leonorens verlangen. Wir empfinden, wie Tasso sich steigert und ein Gefühl von Souveränität ihn erfüllt. Wie er sicher und selbstbewußt der Zukunft entgegensieht. Nur Eins beunruhigt ihn aber doch wieder, als er am Schlusse des Actes mit sich allein die Dinge überblickt: daß die Prinzessin ihm kein Zeichen gegeben hat. So weit steigert sich plötzlich sein Mißtrauen dann auch gegen sie, daß er sie zu denen rechnet, die gegen ihn verschworen sind. Aber in die Klage um ihren Verlust klingen wieder Accente von Hoffnung ein. Niemals ist die Empfindlichkeit eines Mannes hohen geistigen Ranges schöner verklärt worden als in diesen Aussprüchen Tasso's. Wir stehen auf seiner Seite. Jedes seiner Worte durchdringt uns. Nicht einer der weit sich ausspinnenden Gedanken ist zu viel. Wie ein sanftes Spielen zarter Lüfte in leisebewegten Blättern klingen diese Sätze. Goethe hat Tasso so völlig seine eigene Seele gegeben, daß wir Goethe selbst ebensosehr vor uns zu haben glauben, als den Dichter, dem er Worte leiht. Was wird der letzte Act bringen? Wir wissen die Antwort auf diese Frage wohl: die Entscheidung durch die Prinzessin. Und was trauen wir ihr zu? Die Charakteristik ihres mondscheinartigen Wesens durch die

Gräfin, zumeist aber ihr eigenes Geständniß: „Wir kennen's wohl, und wissen's nicht zu schätzen," hat uns längst die Hoffnung benommen, sie werde sich zu Tasso auf gleiche Höhe stellen. Aber es fällt auf, daß Goethe uns über die Gesinnungen Leonorens so lange im Unklaren läßt. Wir vermissen sie auf der Bühne. Wir haben immer nur erfahren, was sie den Andern gegenüber gesagt hat, was Andere von ihr denken: nie was sie mit sich allein empfindet. Goethe's Absicht also war, uns in Betreff Leonorens ungewiß zu lassen.

So ist die Reise nach Rom denn beschlossen. Tasso wird von Ferrara fortgehen. Leonore und der Herzog werden ihn verlieren. Der letzte Aufzug beginnt mit einer Unterredung des Herzogs und Antonio's. Antonio glaubte mehr gethan zu haben als er brauchte: er macht die Erfahrung, wie wenig der Gehorsam eines Beamten in des Herzogs Augen bedeute. Jetzt erst giebt Alphons ihm die Lehre, daß große Talente eine eigene Behandlung seitens der Fürsten zu erwarten haben, deren Namen sie verherrlichen. Bitteres konnte milder nicht gesagt werden, als was Alphons seinem Diener, den er so hoch stellt, jetzt ausspricht. Antonio ist der Beauftragte, dessen Dienste bei noch so hohem Werthe immer doch abgemessen und abschließend belohnt werden können; Tasso ist ein Mann, zudem ein Edelmann, bei dem dies unmöglich wäre. Der Herzog ist nicht dagegen, daß Tasso nach Rom gehe. Aber er soll die Reise nicht anders als nur mit Seinen Briefen, in Seinem Auftrage gleichsam unternehmen. Bis zur Ab-

reiſe, beſtimmt der Herzog weiter, bleibt Taſſo jetzt in Belriguardo, wo er die Briefe zu erwarten habe, während die Prinzeſſin mit ihrer Freundin gleich von da nach Ferrara abreiſt.

Warum läßt Goethe den Herzog dieſes „gleich“ ausſprechen? Goethe ſcheint auf gewiſſe Aeußerlichkeiten hier ein beſonderes Gewicht zu legen.

Im erſten Acte war klargelegt worden, daß der Herzog ſeine Schweſter und die Gräfin mit der Abſicht nach Belriguardo gebracht habe, damit ſie dort einige Zeit verweilten. Aber es iſt nur eine Gunſt, die er ihnen erweiſen will; ſie können thun was ſie wollen. Taſſo iſt ihnen gleichſam als dienſtthuender Edelmann zugetheilt. Seine Aufgabe iſt, mit ihnen zu ſein. Der Frage der Prinzeſſin, ob ſie und die Gräfin dem Herzoge, der nur dann und wann hinauskommt, wie die Geſchäfte es geſtatten, nicht in die Stadt folgen dürften, ſetzt Alphons den Willen entgegen, er wünſchte dies nicht. Sie ſollen bleiben, wo ſie ſind.

Die Unterredung des Herzogs mit Antonio, zu Anfang des fünften Actes, ſchließt nun jedoch mit ganz anderen Beſtimmungen.

Alphons erkundigt ſich nach Taſſo's Plänen:

Will er zurück erſt nach Ferrara gehn?

Antonio. Er wünſcht in Belriguardo zu verweilen.
Das Nöthigſte, was er zur Reiſe braucht,
Will er durch einen Freund ſich ſenden laſſen.

Alphons. Ich bin's zufrieden. Meine Schweſter geht
Mit ihrer Freundin gleich zurück, und reitend

Werd' ich vor ihnen noch zu Hause sein.
Du folgst uns bald, wenn du für ihn gesorgt.
Dem Castellan befiehl das Nöthige,
Daß er hier auf dem Schlosse bleiben kann
So lang er will, so lang bis seine Freunde
Ihm das Gepäck gesendet, bis wir ihm
Die Briefe schicken, die ich ihm nach Rom
Zu geben Willens bin. Er kommt. Leb wohl!

Goethe hat diese vierzehn Verse, wie sie hier stehen, dem Manuscripte, welches die letzte Reinschrift des Dramas enthielt, auf einem besonderen Blatte zugefügt, das er mit einer Nadel darin befestigte. Seine Absicht war mithin, auf das deutlichste zu zeigen, wie die Figuren auf dem Schachbrette ständen, und die Partie steht wie folgt:

Alphons hat im Gegensatze zu seinen früheren Bestimmungen, die Villegiatur Leonorens betreffend, neue Entschlüsse gefaßt: der Aufenthalt der Damen in Belriguardo soll sofort abbrechen und Antonio ihnen dies mittheilen. Alphons will die abfahrenden Damen zu Pferde noch überholen. Tasso dagegen soll in Belriguardo bleiben. Er darf unter keinen Umständen nach Ferrara gehen, auch nicht, um sein Gepäck dort zu besorgen oder sich vor der Abreise da zu verabschieden. Des Herzogs verschwiegene Absicht ist klar: zwischen Tasso und der Prinzessin soll es zu keiner Begegnung mehr kommen.

Diese Absicht wird nun aber vereitelt. Antonio, der Gräfin im Garten begegnend, läßt sich von ihr in des

Herzogs Gegenwart festhalten, kann die Prinzessin also nicht benachrichtigen. Die Prinzessin weiß bis dahin nur im Allgemeinen von Tasso's Absicht, fortzugehen, nichts von des Herzogs Zustimmung zu Tasso's Reise nach Rom, nichts von seinen Befehlen, ihre eigene sofortige Abfahrt nach Ferrara betreffend, ahnt also auch nichts von ihres Bruders Bestreben, ein Abschiednehmen von Tasso zu vereiteln. Hierauf beruht ihr eigenes unvorhergesehenes Erscheinen und der Glaube, von dem sie ausgeht, Alles sei noch ungewiß und ihre eigene Aufgabe immer noch, Tasso zur Abreise nicht kommen zu lassen und ihn in Ferrara festzuhalten.

Die Art, wie der Herzog selbst Tasso jetzt mittheilt, er habe gegen sein Fortgehen nach Rom nichts einzuwenden, entspricht der hoheitsvollen Güte, die er dem Dichter von dessen erstem Auftreten an gezeigt hat. Es wäre unter seiner Würde gewesen, Tasso gegenüber der Prinzessin auch nur mit einer Anspielung zu erwähnen. Er hegt die Hoffnung, daß die Dinge sich stillschweigend ebnen werden.

Tasso aber kam mit einem festen Zwecke: er will sein Gedicht wieder haben. Der Herzog versagt es ihm. Eine Abschrift solle ihm in Kurzem zugehen Damit verläßt Alphons ihn. Tasso bleibt zu einem kurzen Monologe allein, in dem er Worten des höchsten Mißtrauens freien Lauf läßt. Er sieht den Fürsten unter dem Einflusse Antonio's. Seine Absicht ist, nie nach Ferrara wiederzukehren. Da erscheint die Prinzessin.

Goethe's in seinem Manuscripte dicht vor dem

Drucke erst durchstrichene scenische Anweisung lautete: „Garten. Während dieser Scene sieht man den Fürsten, Leonoren (von Sanvitale) und Antonio hin und wiedergehen, sich mit einander besprechen und gleichsam zu warten, bis Tasso von der Fürstin Abschied genommen." Allen dreien also ist nicht wohl beim Eintritte der Prinzessin, die mit Tasso einsam vorn auf der Bühne zusammentrifft. Sie bleiben und beobachten.

Leonorens erste Worte zeigen, daß sie, obgleich Niemand sie von den Anordnungen unterrichten konnte, welche zwischen Antonio und dem Herzoge eben zur Sprache kamen, trotzdem sie kannte als hätte zwischen ihr und ihrem Bruder also doch eine Verständigung stattgefunden! Fast scheint es sogar, als erscheine sie gegen ein gegebenes Versprechen. Ihre ersten Worte zu Tasso haben etwas Athemloses. Er sucht ihr zu Hülfe zu kommen, indem er über die Vortheile eines Aufenthaltes in Rom akademisch ruhig beginnt. Er erklärt die in Rom herrschende Luft als zu mächtig für ihn, und daß er nach Neapel weitergehen werde. Wir erinnern uns bei den Versen an Goethe's eigne Geständnisse über den zu gewaltigen Einfluß dessen, was Rom darbot, auf seine eigne schaffende Kraft. Tasso spricht von der bevorstehenden Arbeit an seinem Werke:

Verändern werd' ich es, vollenden nie.
Ich fühl', ich fühl' es wohl, die große Kunst,
Die Jeden nährt, die den gesunden Geist
Stärkt und erquickt, wird mich zu Grunde richten,
Vertreiben wird sie mich. Ich eile fort!
Nach Napel will ich bald!

Die Prinzessin erinnert Tasso daran, wie gefährlich es sein werde, den Boden Neapels zu betreten:

Noch ist der strenge Bann nicht aufgehoben,
Der dich zugleich mit deinem Vater traf.

Jetzt zum ersten Male läßt Goethe Tasso als schaffenden Dichter eintreten. Als Dichter seines eigenen Schicksals! Alles was wir Tasso vorwerfen könnten, ist plötzlich entschuldigt, sobald es als Frucht desselben Baumes erscheint, dem so herrliche Früchte entwachsen, wie nun von Tasso's Lippen die Darstellung seines verhüllten Eintrittes in seine Vaterstadt.

Seine Phantasie ergreift den Gedanken, daß er unerkannt und verkleidet an der Thür des väterlichen Hauses erscheine und seine Schwester ihn zuerst nicht erkenne. So hatte Goethe selbst vielleicht einmal an Frankfurt zurückgedacht! Welche Bilder läßt die Schilderung dieser Scene vor uns entstehen! Wir empfinden, wie Tasso, sich der Stelle, an der er steht, gleichsam entrückend, Leonore mit sich in das Reich der Phantasie entführt, und wie die Fürstin, überwältigt von gleichem Gefühle, mitten zwischen den beobachtenden Augen des Herzogs, Antonio's und der Gräfin, dennoch einsam und mit Tasso allein, sich wie auf einer Zauberinsel fühlt. Jetzt zeigt sich, daß die Gräfin von Sanvitale die Prinzessin falsch beurtheilte. Ohne das plötzliche Aufbrechen wahrer Leidenschaft bei Leonore jetzt würde das Drama seine Blüthe nicht besitzen. Ein Sturm neuen Gefühles überkommt sie, so völlig sie überraschend, daß Widerstand unmöglich

wird. Nur ein Gedanke noch erfüllt sie: zu verhindern, daß Tasso sie verlasse. Nur scheinbar noch hält sie sich in den Formen des bisherigen Verkehrs mit ihm. In Worten, die immer wärmer werden, weist sie ihn darauf hin, welche Gefahren ihm als Verbannten drohen, um dann zur Klage überzugehen, daß er nur *seiner*, nicht auch derer gedenke, von denen er sich abwende. Von ihrem, von ihres Bruders, von ihrer Schwester Schmerz redet sie, und Tasso hat jetzt schon nur ein Mittel, sich ihrer erschütternden Beredtsamkeit zu entziehen: „er wendet sich weg".

Von Neuem hebt die Prinzessin an. So gern hätte sie ihm ein Geschenk mit auf den Weg gegeben; aber was man ihm denn geben könne, fragt sie.

> Dir kann man nichts mehr geben, denn du wirfst
> Unwillig Alles weg, was du besitzest.

Wer vermöchte solchen Worten zu widerstehen, die der Klang süßer Wehmuth umwehte? Tasso's Wünsche, davonzueilen, fliegen plötzlich auf und davon. Seiner Phantasie bemächtigen sich andere Anschauungen, die, als spräche eine fremde Zunge aus ihm, sich in Worte verwandeln. Er will nun bleiben. Er will in Belriguardo Gärtner sein, belohnt genug schon durch das Gefühl, von Leonore dort geduldet zu werden, nicht völlig von ihr verstoßen zu sein:

> So willst du mich nicht ganz und gar verstoßen?
> O süßes Wort, o schöner theurer Trost!
> Vertritt mich! Nimm in deinen Schutz mich auf! —
> Laß mich in Belriguardo hier, — —

Taſſo reißt uns in ſeine träumenden Anſchauungen hinein. Er iſt ſo völlig ſchon in ſeiner neuen Heimath in die er die alte umwandelt — zu Hauſe, daß wir ihn — als Caſtellan in Belriguardo walten ſehen. Seine Phantaſien erinnern an Viola's liebliche Worte in Shakeſpeare's Was ihr wollt:

Olivia. Nun wohl, was thätet Ihr?
Viola. Ich baut' an Eurer Thür ein Weidenhüttchen,
Und riefe meiner Seel' im Hauſe zu,
Schrieb' fromme Lieder der verſchmähten Liebe,
Und ſänge laut ſie durch die ſtille Nacht.

Nur der Unterſchied waltet, daß, während Viola mit übermüthiger, heiterer Zärtlichkeit ihre Bilder vorbringt, Taſſo uns immer trauriger ſtimmt. Leonore wird ſo mächtig aber von dieſem Gefühle ergriffen, daß jetzt die Worte von ihr geſagt werden, die Taſſo's Untergang herbeiführen.

Bisher hat Leonore Taſſo nicht ſich, ſondern immer zugleich dem Herzoge gegenübergeſtellt: ſie und ihr Bruder bilden eine Einheit, aus der keine Perſon einzeln herauszutrennen geweſen wäre. Die fürſtlichen Geſchwiſter ſind die Familie, unter deren Schutz der Dichter ſteht. Jetzt aber vergißt Leonore ſich, oder vielmehr nicht das, ſondern ſie iſt im Begriffe, ſich zu vergeſſen, die Art aber, wie ſie ſich corrigirt, iſt deutlicher, als der Fehler geweſen wäre, den ſie hätte begehen können. Sie ſagt:

Ich finde keinen Troſt in meinem Buſen,
Und finde keinen Troſt für dich und — uns.

Jeder muß empfinden: Leonore hatte ſagen wollen:

Ich finde keinen Troſt für dich und mich,

erſchreckt aber ſtockt ſie, um „uns“ ſtatt „mich“ zu ſagen. All das hat Goethe mit dem einen Gedankenſtriche ausgedrückt. Und nun rührende Klagen, in die ſie ausbricht, und zuletzt das Geſtändniß:

Ich muß dich laſſen, und verlaſſen kann
Mein Herz dich nicht.

Damit hat Leonore mehr geſagt, als Taſſo je in Worte zu faſſen gewagt haben würde. Doch er verſteht ſie immer noch nicht. Er wird nicht leidenſchaftlich. Noch immer ereignet ſich, was er erlebt, für ihn über den Gewölken und er iſt ſich deſſen bewußt. Er redet nicht die Prinzeſſin, ſondern ſich ſelbſt jetzt an. Er ſtellt an ſich die Frage, ob denn das Wahrheit ſei, was er erlebe. Sein höchſter Wunſch iſt auch jetzt nur, durch Leonore mit dem Herzoge verſöhnt zu werden; aus ihrem Munde zu hören, was er thun ſolle, um von Alphons und ihr wieder zu ihren Freunden gezählt zu werden. Beglückt durch Taſſo's ſcheinbare Beruhigung, glaubt die Prinzeſſin ihm nun offen ſagen zu dürfen, welchen Werth ſie und ihr Bruder auf ſeine bloße Anweſenheit legen, wie ſie nichts verlangen, als daß er ſie im Beſtreben, ihn glücklich zu machen, nicht ſtöre. Sie dringt in ihn, die Hand des Freundes zu ergreifen, „die ſehnlich ausgeſtreckt, dich nicht erreicht“.

Das aber iſt zu viel. Taſſo muß von dem Gefühl, das die Worte Leonorens ausathmen, endlich erreicht werden, der Sturm, der ſie bewegt, fängt an, auch ſeiner ſich zu bemächtigen. Leonore hat Taſſo ſo weit gebracht, daß er ihr Glauben ſchenkt. Statt die Rede, in der er

ihr jetzt seine Leidenschaft erklärt, zu dämpfen, hauchen ihre Worte nun, in denen sie ihn zu mäßigen sucht, die Flammen zu heller Gluth an. Leonore ruft ihm zu:

Wenn ich dich, Tasso, länger hören soll,
So mäßige die Gluth, die mich erschreckt!

Doch es ist, als spräche sie mehr zu sich selber als zu ihm. Denn warum flieht sie nicht? Warum hört sie ihn denn länger an? Sie bleibt, um die Worte des Geliebten weiter zu hören, die ihr entzückender klingen, als was sie je zuvor vernommen. Aus Tasso's eigener Beschreibung ihres Wesens erfahren wir, welche Verzückung über sie gekommen ist:

Beschränkt der Rand des Bechers einen Wein,
Der schäumend wallt und brausend überschwillt?
Mit jedem Wort erhöhest du mein Glück,
Mit jedem Worte glänzt dein Auge heller.
Ich fühle mich im Innersten verändert,
Ich fühle mich von aller Noth entladen,
Frei wie ein Gott, und Alles dank' ich dir!
Unsägliche Gewalt, die mich beherrscht,
Entfließet deinen Lippen; ja, du machst
Mich ganz dir eigen. Nichts gehöret mehr
Von meinem ganzen Ich mir künftig an.
Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht,
Es schwankt mein Sinn. Mich hält mein Fuß nicht mehr.
Unwiderstehlich ziehst du mich zu dir,
Und unaufhaltsam drängt mein Herz dir zu.
Du hast mich ganz auf ewig dir genommen,
So nimm denn auch mein ganzes Wesen hin!
(Er fällt ihr in die Arme und drückt sie fest an sich.)

Prinzessin. (Ihn von sich stoßend und hinweg eilend.) Hinweg!

Leonore. (Die sich schon eine Weile im Grunde sehen lassen, herbeieilend). Was ist geschehen? Tasso! Tasso!
(Sie geht der Prinzessin nach.)
Tasso. (Im Begriff ihnen zu folgen.) O Gott!
Alphons. (Der sich schon eine Weile lang mit Antonio genähert.) Er kommt von Sinnen, halt ihn fest. (Ab.)

III.

Was wollte Goethe, daß beim „Hinweg!" Leonorens vom Zuschauer, oder — da er Anfangs nicht an die Bühne, sondern nur an Leser dachte — von denen empfunden werde, für die er das Stück schrieb?

Mir ist nicht zweifelhaft, was Goethe gemeint habe. Verschieden ausgelegt aber kann der Ausruf und die Bewegung der Prinzessin werden.

Eckermann berichtet über einen Ausspruch Goethe's, daß Tasso ein „gesteigerter Werther" sei. An Frau von Stein schreibt Goethe: „Wenn unsereiner seine Eigenheiten und Albernheiten einem Helden aufflickt und nennt ihn Werther, Egmont, Tasso" u. s. w. Das war 1782, als Goethe die ersten Acte des Tasso dichtete, die er später umgestaltete. Und dazu die spätere Aeußerung: er habe Werther und Tasso geschrieben, „um sich zu befreien".

Goethe selbst also berechtigt uns, nach Aehnlichkeiten zwischen Werther und Tasso zu suchen.

Werther hat zwei Theile: den ersten, der Erlebtes enthält, den zweiten, der, in Werther's Verhältniß zu der nun vermählten Lotte, von Goethe damals nicht Erlebtes

hinzuträgt. Mag dies Unerlebte für Goethe ein Erlebtes gewesen sein, Dinge vielleicht, die er in Maximiliane Brentano's Hause zum Theil vor Augen hatte: für Lotte Kestner's Charakter hatten diese ihr am Leben fremden Dinge keine Bedeutung. Erst in Weimar war Goethe beschieden worden, das an sich zu erfahren, was Werther's zweiter Theil früher als nur erträumte Möglichkeit enthielt: die hoffnungslose Leidenschaft zu Frau von Stein, einer vermählten Frau, an die er sich so stark gefesselt fühlte, und sie an ihn, daß Trennung Untergang gewesen wäre.

Das Drama Tasso und der Roman Werther's Leiden nehmen in ihrem Abschlusse den gleichen Verlauf.

Ein junger Mann, dessen geistige Productionskraft nach Entwicklung ringt, begegnet hier wie dort in einem weiblichen Wesen der Macht, ihn zu verstehen und ihn zu fördern; beide Paare fühlen sich nach wenig Begegnungen geistig verbunden und geben sich dem Glück, das für sie aus diesem Zusammensein entspringt, um so unbefangener hin, als die äußeren Verhältnisse in beiden Fällen so durchaus klar liegen, daß an das, was man im bürgerlichen Sinne Hoffnungen nennt, kein Gedanke aufkommen durfte. Leonore war die Schwester eines regierenden Herrn, Lotte war fest verlobt; keine von beiden gesonnen, aus ihrer Stellung herauszugehen und eigenmächtig nun über ihr Schicksal zu verfügen.

In diesem beruhigenden Vertrauen auf die Macht des Bestehenden liegt das Tragische. Lottens und Leonorens Schicksal wird in der Blüthe dadurch geknickt, daß

sie dem Wahne nachgaben, die schwesterliche Zuneigung, die sie dem Gegenstande ihrer Neigung rein entgegentragen, vermöge diesem zu ersetzen, was das Leben voll fordert. Lotte und Leonore verlassen wir in den beiden Dichtungen an der Stelle, wo sie sich sagen müssen, den, den sie beglücken wollten, vernichtet zu haben. Denn der Vorwurf, der Lotte wie Leonore trifft, war: auch um ihres eignen Herzens willen den Freund nicht loslassen zu wollen! Beide Frauen sind schuldig. Im Gefühle ihres reinen Willens und ihres schuldlosen Handelns ließen sie sich zu einer Zärtlichkeit hinreißen die vielleicht anders von ihnen gemeint war, als sie aufgenommen ward. In der ersten Redaction des Romanes, wie er 1774 geschrieben ward, hatte Goethe das scheinbar Unmögliche geleistet, die verheirathete Lotte, die ihrem Manne mit keinem Gedanken untreu wird, trotzdem in einem Momente des Vergessens sich dem Gefühle verzweifelnder Leidenschaft hingeben zu lassen, um sich von dem Freunde, der sie auf einen Moment in seine Arme geschlossen und ihren Mund mit wahnsinnigen Küssen bedeckt hatte, die sie erwiedert, dann loszumachen, den sie nie wiedersehen will. Die Art, wie Goethe Lotten auch in diesem Augenblicke ihre Unschuld bewahren läßt, ist ein Triumph dichterischer Kunst. Daß Lotte aber, die bei dieser geistigen Verführung die Handelnde war, ohne ein Gefühl der wirklichen Lage der Dinge davonkommen sollte, erschien Goethe, als er 1786 Werther's Leiden in der Sammlung seiner Werke neu drucken ließ, zu stark.

Er berieth sich mit Herder und Wieland und fügte dem Roman eine Stelle hinzu, mit der er heute gelesen zu werden pflegt als habe sie von Anfang an dagestanden. Der Leser ist bei Werther's Leiden zu sehr mit dem Schicksale Werther's beschäftigt, um Lotte's eigenes Verhältniß zu Werther bis auf das Genaueste abzuwägen: thun wir dies aber, so stellt sich heraus, daß Werther Lottens Opfer war. Und zwar wurde in der neuen Fassung dem Romane 1786 gerade das von Goethe hinzugesetzt, was wir auch als die Schuld Leonorens in Tasso empfinden!

Die Vergleichung der beiden Stellen des Romans, wie er 1774 in Frankfurt, und wie er 1786 in Weimar verfaßt wurde, zeigt auch die Umwandlung der Schreibart, die bei Goethe während dieser zwölf Jahre sich vollzog. 1774 stellt er dar, was von Moment zu Moment sich ereignet, 1786 beurtheilt er zugleich die Thatsachen im Ganzen und entschuldigt sie. 1774 legt Lotte sich nirgends über die Mischung der Gefühle Rechenschaft ab, die sie beängstigten, deren letzter Erfolg aber ist, daß das „Gefühl ihrer Unschuld" in ihrem Herzen triumphirt; 1786 dagegen läßt Goethe Lotte ihre Lage bedenken und zu dem Resultate gelangen, daß sie Werther, über dessen mögliche Verheirathung sie hier jetzt mit sich zu Rathe geht, deshalb keiner ihrer Freundinnen gönne, weil sie ihn für sich selbst behalten wolle! Werther also hätte gegen Lotte in dieselben Vorwürfe ausbrechen können, die Goethe's Tasso der Prinzessin nachschleudert, als er zurückgestoßen von ihr sich seiner Qual einsam überlassen sieht:

Und du Sirene! die du mich so zart,
So himmlisch angelockt, ich sehe nun
Dich auf einmal! O Gott, warum so spät!

Eins aber hat Goethe 1786 im Werther nicht geändert: die Darstellung, in welchen Gefühlen Lotte sich von Werther losreißt, als dieser sie an sein Herz drückt, und auf diese Stelle kommt es an, um den Accent zu verstehen, in dem die Prinzessin das mehrfach zu deutende „Hinweg!" ausruft.

Der erste Theil der Leiden Werther's schließt damit, daß nach einer Unterredung mit Lotten, die damals nur Albert's Verlobte war, Werther den Irrthum, in dem sie zu einander befangen waren, lebhaft empfindend Wetzlar verläßt. Erst nach der Verheirathung erscheint er wieder und eine Zeitlang geht er neben dem jungen Paar ruhig nebenher, bei dem der allmälige Gang des täglichen Daseins in beruhigendem Sinne sich geltend macht. Albert's Lage als eines vielbeschäftigten Beamten gewinnt wachsenden Einfluß auf seine wechselnden Stimmungen; sein Amt ist das Bestimmende; ihm fehlt nach wie vor Werther's Gabe, alles sich Ereignende von den höchsten Gesichtspunkten aus zu betrachten. Werther wird Lotten, die diese Lücke bei ihrem Manne fühlt, immer unentbehrlicher; Albert, der das empfindet, erkennt sich dem neu angeknüpften Verhältnisse gegenüber als überflüssig. Es kommt so weit, daß Lotte Werther bitten muß, eine Zeitlang ihr Haus lieber nicht mehr zu betreten. Jetzt erst faßt Werther den Entschluß, sich umzubringen und be-

reitet seinen Tod vor. Am letzten Abend, als er zur That entschlossen ist und in einem Briefe, der nach seinem Ende gefunden werden soll, von Lotte Abschied genommen hat, lenken seine Schritte halb gegen seinen Willen ihn dennoch zu ihrem Hause, und es kommt zu jener letzten Begegnung, deren Schluß ist, daß Lotte, hinwegeilend, Werther allein läßt, der, ohne sie wiederzusehen, geht und sich erschießt.

Wie bei Dante's Francesca von Rimini wurde ein Buch zum Verräther. Werther hatte früher einige Stellen des Ossian übersetzt und liest sie Lotten, neben ihr sitzend, an jenem Abend vor. Die Worte hoher Leidenschaft, die diese Verse enthalten, nehmen beiden die Herrschaft über sich. Ein verzweiflungsvolles Gefühl ihrer Lage überkommt sie, und wie Geschwister, die sich auf ewig trennen werden, geben sie sich der Zärtlichkeit hin, die Goethe so wahr und glühend schildert. Goethe's eigene Worte aber müssen hier eintreten, die ich aus der ersten Ausgabe des Romans hier abdrucke.

Werther also hatte Lotten seine Uebersetzung Ossian's zu lesen begonnen, einen längeren Theil des Gedichtes, in dem die wehmuthsvolle Trauer, die das Ganze erfüllt, in besonderer Schönheit und Kraft beschlossen liegt. Es kommt der Augenblick, wo Lottens innere Bewegung ihn innehalten läßt.

„Ein Strom von Thränen, der aus Lottens Augen brach und ihrem gepreßten Herzen Luft machte, hemmte Werther's Gesang; er warf das Papier hin und faßte

ihre Hand und weinte die bitterſten Thränen. Lotte ruhte auf der anderen und verbarg ihre Augen ins Schnupftuch; die Bewegung beider war fürchterlich. Sie fühlten ihr eigenes Elend in dem Schickſal der Edlen, fühlten es zuſammen, und ihre Thränen vereinigten ſie. Die Lippen und Augen Werther's glühten an Lottens Arme; ein Schauer überfiel ſie, ſie wollte ſich entfernen, und es lag all der Schmerz, der Antheil, betäubend wie Blei auf ihr. Sie athmete, ſich zu erholen und bat ihn ſchluchſend, fortzufahren, bat mit der ganzen Stimme des Himmels; Werther zitterte, ſein Herz wollte berſten, er hob das Blatt auf und las halb gebrochen:

„Warum weckſt du mich, Frühlingsluft? Du buhlſt und ſprichſt: ich bethaue mit Tropfen des Himmels. Aber die Zeit meines Welkens iſt nah', nah' der Sturm, der meine Blätter herabſtört! Morgen wird der Wanderer kommen, kommen der mich ſah in meiner Schönheit, rings wird ſein Aug' im Felde mich ſuchen, und wird mich nicht finden. —"

„Die ganze Gewalt dieſer Worte fiel über den Unglücklichen; er warf ſich vor Lotten nieder in der vollen Verzweiflung, faßte ihre Hände, druckte ſie in ſeine Augen, wider ſeine Stirn, und ihr ſchien eine Ahnung ſeines ſchrecklichen Vorhabens durch die Seele zu fliegen. Ihre Sinnen verwirrten ſich, ſie druckte ſeine Hände, druckte ſie wider ihre Bruſt, neigte ſich mit einer wehmüthigen Bewegung zu ihm, und ihre glühenden Wangen berührten ſich. Die Welt verging ihnen; er ſchlang ſeine Arme

um sie her, preßte sie an seine Brust, und deckte ihre zitternden, stammelnden Lippen mit wüthenden Küssen. Werther! rief sie mit erstickter Stimme sich abwendend, Werther! und drückte mit schwacher Hand seine Brust von der ihrigen! Werther! rief sie mit dem gefaßten Tone des edelsten Gefühls; er widerstund nicht, ließ sie aus seinen Armen und warf sich unsinnig vor sie hin. Sie riß sich auf, und in ängstlicher Verwirrung, bebend zwischen Liebe und Zorn, sagte sie: Das ist das letzte Mal! Werther! Sie sehn mich nicht wieder. Und mit dem vollsten Blick der Liebe auf den Elenden eilte sie ins Nebenzimmer und schloß hinter sich zu. Werther streckte ihr die Arme nach, getraute sich nicht sie zu halten. —"

Was wir hier als einen Ausbruch der Leidenschaft empfangen, die Goethe's jugendliches Herz erfüllte als er so schrieb, das enthält in den Formen der anderen Sprache, in denen er zehn Jahre später sein Gefühl zuweilen eher verschloß als ausströmte, die Scene zwischen Tasso und Leonore. Die Worte:

Wenn ich dich, Tasso, länger hören soll,
So mäßige die Gluth, die mich erschreckt,

sagt sie mit flehender, unterliegender Stimme. Sie beugt sich ihm entgegen, wie Lotte zu Werther. Sie stößt ihn zurück, wie Lotte sich von Werther losmacht. Sie ruft das Hinweg! sich selbst mehr zu als Tasso. Sie flieht wie Lotte, „mit dem vollsten Blick der Liebe". Wie wäre sonst möglich gewesen, daß Tasso ihr nacheilte?

Erst als Antonio ihn auf Befehl des Herzogs zurückhält, verschwinden die Zauberbilder, die ihn umgaben.

Tasso sieht sich in die Macht dessen gegeben, der seiner Meinung nach an allem Unheil die Schuld trägt. Bald aber leitet sein Geist ihn auf andere Fährten. Wahn und Scharfsinn vermengen sich in ihm: was bei Leonore nur die Schwäche gewesen war, die Leonore von Sanvitale mit dem kühlen Mondschein ihrer Natur kennzeichnete, nimmt Tasso als berechnenden Betrug. Wir fühlen, wie die Anklagen gegen die Prinzessin und den Herzog und Leonore von Sanvitale, in die Tasso ausbricht, alle Bande zwischen ihm und ihnen zerreißen. Erschütternd ist, wie Antonio rein menschlich sich seiner annimmt, und wie Tasso ihm dankt. Mit einem furchtbaren Rucke ist das ideale Traumleben dieser Menschen zusammengebrochen und die kalte Wirklichkeit des Weltgetriebes an seine Stelle gesetzt worden. —

Zum Geburtstage der Erbprinzessin wurde das Drama, so lange Jahre nachdem es vollendet worden war, im Februar 1807 zuerst auf die Bühne gebracht. Wir wissen genau, wie Goethe die Rollen besetzte, an welchen Tagen er die Proben abhielt, und es liegen Briefe über den Erfolg des Abends vor.

Einen davon enthält das Morgenblatt vom 14. März des Jahres, im Tone bewundernder Anerkennung gehalten. Er hebt hervor, wie die zum Theil ungünstige Erwartung des Publicums auf das angenehmste überrascht worden

sei, und lobt die Darsteller. Während Madame Wolff als Leonore von Sanvitale jedoch volle Anerkennung empfängt, that Demoiselle Silie als Prinzessin nur „was sie vermochte", sie war nicht hinreichend, um zu verhindern, daß sie unter allen am meisten zu wünschen übrig ließ. „Mehr ruhige Milde, weniger Gesticulation mit den Armen und weniger schmelzende Zärtlichkeit in der Modulation der Stimme, würden ihrer Stimme im Ganzen zuträglich gewesen sein." Goethe selbst aber hatte Silie einstudirt wie die übrigen Schauspieler, und sie führte gewiß aus, was ihr vorgeschrieben worden war. Einem Briefe Riemer's entnehmen wir: „Die Silie machte die Leonore und mir am wenigsten zu Dank. Hätte sie aber auch die Wolff gemacht, so wäre etwas Anderes zu desideriren gewesen." Madame Wolff war eine Schauspielerin, der man Alles damals zutraute: warum hätte Riemer's Urtheile nach auch sie nichts aus der Rolle der Prinzessin machen können? Ich erlaube mir zu antworten, ohne Madame Wolff's Andenken beleidigen zu wollen: weil die Rolle der Leonore eines Spiels bedarf, das auch die Wolff wahrscheinlich nicht leisten konnte. Die Darstellung der Leidenschaft, deren Leonore selbst sich nicht bewußt ist, der plötzliche Ausbruch dann — wie Goethe ihn bei Lotte schildert —, das Sichlosreißen in einer Mischung von Zärtlichkeit und Verzweiflung wäre nur einer Ristori gelungen. Aus jedem Accent, aus jeder Bewegung muß das herausklingen, und vom Beginn des Dramas an dieser letzte

Moment vorausempfunden und gefürchtet werden! Silie soll zu zärtlich gewesen sein, zu viel Bewegungen mit den Armen gemacht haben: ich glaube Goethe's Versuche daraus zu erkennen, ihr etwas von dem beizubringen, was seinem Willen nach zur Erscheinung kommen sollte. Was aber ausblieb! Der plötzliche Aufschrei der Natur, den auf der Bühne darzustellen, so viel meine Erfahrung reicht, der Zukunft vorbehalten wäre.

Goethe begann das Drama überrascht von der hoffnungslosen Liebe zu einer geistreichen, schönen Frau. Sie und sich in ihrem noch unklaren Verkehr hatte er in den ersten beiden Acten des Tasso dargestellt. Weiter war er damals nicht gekommen. Zehn Jahre später, als er das Drama vollendete, sah er auf alles mit Frau von Stein seitdem Erlebte zurück und dichtete den Schluß. Ich glaube nicht, daß das Drama in irgend welcher Scene auf etwas Wirklichem beruht, aber das Resultat dieser zehn Jahre scheint es zu erklären. Wir kennen Frau von Stein jetzt von vielen Seiten her: der einzige Vorwurf, der gegen sie laut geworden, ist der innerer Kälte. Ohne daß die letzte Scene des Tasso irgend wie Vorgefallenes enthielte, könnte sie, leichthin gelesen, nur als der Niederschlag der Gefühle erscheinen, die Goethe damals beherrschten, als, ganz aus der Nähe betrachtet, in viel höherem Grade Frau von Stein *ihn* verließ, als daß *er* sie verlassen hätte. Denn es konnte zu jener Zeit, wo sie an der Schwelle des Alters stand, doch nicht mehr an eine Ehe zwischen ihnen beiden gedacht werden.

Frau von Stein hätte Goethe in seinem Verhältnisse zu Christiane jetzt schützen müssen. Was Goethe in der Prinzessin aber verkörperte, war trotzdem nicht Frau von Stein oder eine andere Gestalt, der er jemals begegnet war, sondern, mag Frau von Stein auch an der Schöpfung der Leonore des Dramas Antheil gehabt haben, nur ein symbolisches Wesen, das seinen Erfahrungen entsprang. Und nur mit dieser Beschränkung auch betrachtet darf Ferrara als Weimar unter italienischen Bedingungen gelten. In Tasso wäre so auch Goethe, in Antonio Herr von Fritsch vielleicht repräsentirt zu finden, in der Mutter der herzoglichen Geschwister die Herzogin Amalia, in Belriguardo Belvedere. Goethe stand gewißlich bei seinem Werke unter dem Einflusse seiner thüringischen zweiten Vaterstadt, die er unwillkürlich unter den Himmel versetzte, unter dem er sie am liebsten bewohnt hätte. Wenn er sagt: „Ferrara ward durch seine Fürsten groß", so war dieser Vers wohl für Carl August bestimmt.

Aber wenn wir die Tragödie nur als Kunstwerk fassen, muß von Weimar abgesehen werden. Tasso hat so wenig mit Goethe zu thun, wie Werther mit Goethe und das Wetzlar des Romans mit dem wirklichen Städtchen, so genau es auch darin beschrieben wird. Auch mit dem wirklichen Ferrara hat das Goethe's keine Gemeinschaft oder Goethe's Tasso mit dem historischen. Denn Goethe's Tasso geht nicht unter, sondern, ich wiederhole es, er befreit sich. Er „klammert sich am Felsen fest, an dem er scheitern sollte". Das heißt, in-

dem Goethe's Taſſo Goethe's Antonio verſtehen lernt, lernt er das reale Daſein begreifen, für das er beſtimmt war, um ein großer Dichter zu werden.

Auch iſt, von dieſer Höhe betrachtet, Leonorens hoher Rang nur ſymboliſch zu nehmen. Ich will hier etwas anführen, das den Abſchluß des Dramas, ſo wie ich ihn faſſe, beinahe beweiſen dürfte.

Eigentlich ſpielen nur drei Perſonen darin: Leonore, Taſſo, Antonio. Es lag in Goethe's Natur, ſich an den Problemen zu begeiſtern, die eine innere Befreiung edler Menſchen zeigen. Bei Taſſo und Antonio tritt ſie klar hervor. Taſſo iſt der Idealiſt, der den Realiſten begreift, Antonio iſt der Realiſt, der den Idealiſten achten lernt. Leonore iſt die durch Schranken jeder Art gebundene Frau, die, zuletzt frei von allen irdiſchen Rückſichten, ihrem Herzen gehorcht, zu ſchwach aber iſt, um für länger als einen Augenblick ſo hoch zu fliegen. Sehen wir, auf eine wie einfache Formel Goethe's Iphigenie zuletzt zurückzuführen iſt: Wahrheit um jeden Preis, „reine Menſchlichkeit". Wäre Leonore am Schluſſe des Dramas dem Mondſcheinartigen ihrer Natur ſo ganz unterlegen, daß wir ihrem Davoneilen nur mit kühlem Bedauern nachgeſehen hätten, ſo wäre ſie kein würdiger Vorwurf für Goethe's ſchaffende Phantaſie geweſen. Goethe wollte die herrliche Natur dieſer Frau zu ihrer höchſten Höhe erheben. Das was uns an Leonore ergreift und entzückt, iſt nicht einer prachtvollen Pflanzendecke zu vergleichen, die auf dünner Ackerkrume, welche kalte Felſen bedeckt,

künstlich erzeugt und künstlich erhalten wird, sondern es ist echtes Wachsthum mit tiefen, festen Wurzeln. Das Gefühl, daß sie Tasso unaufhörlich verbunden sei, wird immer mächtiger in ihr, und endlich gesteht sie es ein. Wie hätte Tasso ihr in die Arme fallen können, wenn diese sich nicht, ohne daß Leonore selbst darum wußte, sehnsuchtsvoll zu ihm erhoben hätten? Nähmen wir das Alles anders, so würde die Annahme nöthig, Goethe habe soviel Kunst und so langjährige Mühe daran gewandt, um eine unzureichende, ärmliche Gestalt hervorzubringen, die symbolisch gefaßt nur eine Verhöhnung des menschlichen Herzens gewesen wäre. Daß Leonore entflieht, widerspricht dem nicht. Darin liegt das Tragische für sie und ihren Geliebten.

Es hat, wenn wir von heute hundert Jahre zurückgehen, etwas Beruhigendes, den Weg zu verfolgen, den Goethe's Drama genommen hat. Hervorgerufen durch innere Kämpfe, die nur der Dichter allein und eine einzige Frau außer ihm verstanden, hat es im Laufe der Zeit von seinem Urheber sich beinahe losgelöst. Nur der einfach menschliche Inhalt ergreift uns jetzt. Die aus der Phantasie des Dichters ans Licht gerufenen Gestalten sind wie zu selbständigen Wesen geworden, deren Schicksale wir verfolgen, als hätten sie so gelebt und gelitten. Um ihr schwankendes, anfänglich schattenhaftes Wesen haben feste, lichte Umrisse sich herumgelegt.

Kunstwerke, als Geschöpfe menschlicher Willkür, gleichen darin dem Bilde, das wir Menschen selbst bieten.

Unter Mitlebenden geht der Lebende, auftauchend und dann wieder verschwindend im großen Haufen, halb sichtbar, halb unsichtbar umher; Zufall und eigner Wille enthüllen und verhüllen sein Thun und seine Absichten. Nur allmälig nehmen die, deren Bild bestimmt ist, auf die Nachwelt zu gelangen, von Generation zu Generation in klareren Farben und Umrissen den Anschein dessen an, was sie für sich allein gewesen sind. Ihr Thun und Leiden liegt endlich offen da. Als Kunstwerke der Vorsehung tragen sie abgetrennt von den Uebrigen nun ihre eigene Gestalt zur Schau. Jeder Zug ihres Antlitzes, jede Bewegung, jede Falte ihrer Gewandung steht wie in Marmor gehauen unabänderlich fest, und den Verkehr dieser Gestalten untereinander nennen wir Geschichte. Nun aber etwas Seltsames, fast Undenkbares: die Phantasiegeschöpfe der Künstler mischen sich unter diese wirklichen Menschen, als hätten auch sie wirklich gelebt und gehandelt und gelitten gleich ihnen. Bei Vielen von denen aber, die wirklich so gelebt zu haben scheinen, wie wir sie heute sehen und darstellen, fließt doch nur Wahrheit und Dichtung ineinander.

Zum achten October 1892.

Bettina's letzter Besuch bei Goethe.

In Goethe's Natur lag der Trieb, verläßliches Material für seine eigene Geschichte zu schaffen. Der Gang seiner Gedanken und seiner äußeren Begegnungen sollte actenmäßig vorliegen. Ihm selbst zunächst, dann aber Anderen nach seinem Tode. Aufgezeichnet wurde nicht nur von Tag zu Tag, was und an wen er schrieb, wessen Briefe und Besuche er empfing; womöglich auch, wie die Leute aussahen, mit denen er verkehrte, sollte unverloren bleiben. Hätte zu Goethe's Zeiten die Photographie bereits Spiegelbilder des momentanen Daseins geschaffen wie heute, so würden wir wahrscheinlich Massen von dergleichen in Goethe's Nachlasse gefunden haben. Ihm aber standen nur bescheidene Mittel zu Gebote. Das Landschaftliche besorgte er selbst, für die Porträts brauchte er in den letzten Jahren den jungen Schmeller, ein thüringisches Landeskind, der durch seine Sorge zum Maler ausgebildet worden war.

Wir empfangen als ‚Zehnten Band der Schriften der Goethe-Gesellschaft' für 1896 eine Reihe von Licht-

drucken nach im Goethe-Hause befindlichen Zeichnungen. Von Goethe's eigener Hand werden einige seiner Landschaften aus der frühesten Weimarer Epoche mitgetheilt, als das Lied ‚Im Felde schleich' ich still und wild' entstand und das Andenken an Lili und die Begeisterung für Frau von Stein in ihm zusammen wohnten. Das Stein'sche Haus in Kochberg. Thüringische Gegenden. Flüchtig hingeworfene, aber tief empfundene Ansichten von Feld und Wald. Mittlere Höhen, die sich leise steigend und sinkend hinziehen, bei aufdampfendem herbstlichen Nebel, zufällige Ausschnitte aus der Natur, die ein Jäger niederzeichnet, der auf einsamem Wege ein paar Minuten Halt macht: er möchte, daß auch die entfernte Geliebte erblicke, was ihm vor Augen steht, eben da er ihrer gedenkt.

Und daneben eine Folge der sorgfältig ausgeführten Porträts von Schmeller. Goethe durfte sich gleichsam als zweiter geistiger Souverän des in seinem Ruhme heute sich mitsonnenden Herzogthums empfinden und den guten Willen seines Herrn auf die Unterstützung von Talenten hinlenken, die um Weimar herum aufsproßten. Er that es gewissenhaft. Schmeller war einer von den Goethe'schen Hofmalern in Goethe's Alterszeiten, wo Freunde und Fremde in regelmäßigem Zuflusse Weimar besuchten. Da finden wir Bildnisse Goethe's selbst, seines Sohnes, Wilhelm von Humboldt's, Herrn von Knebel's, des Grafen Reinhard, Grillparzer's, des Dichters Mickiewicz, des Bildhauers David d'Angers, des Oberhofmeisters

von Einsiedel und des Sohnes der Frau von Stein, endlich aber eine Zeichnung, die mir, wenn auch als Kunstwerk wahrscheinlich die am wenigsten zureichende, als die wichtigste erscheint, ein Bildniß Bettina's. ‚Wann die äußerst charakteristische Zeichnung aufgenommen wurde, läßt sich leider nicht bestimmen,' heißt es in den zugegebenen Notizen.

Das könnte also 1811 gewesen sein. In diesem Jahre kam Bettina mit Arnim nach Weimar. Zum ersten Male als junge Frau. Anfangs hatten sie bei Goethe wohnen sollen. Ueber das, was damals zwischen Arnim's und Goethe's Frauen vorging, ist viel geschrieben worden. Später einmal erst wird sich herausstellen, welche Rolle Goethe's Amanuensis, Riemer, ein mißgünstiger Sprachgelehrter, damals gespielt hat. Meiner Erfahrung nach sind, wo bedeutende Geister auseinander kommen, unbedeutende Persönlichkeiten oft die auseinandertreibenden Keile.

Aus dieser Zeit nun aber stammt das Bildniß nicht. Ich glaube kaum, daß der erst 1796 geborene Schmeller für Goethe damals schon zeichnete: 1811 hätte das Blatt auch schon deshalb nicht entstehen können, weil aus dieser Zeit (1809) eine Miniatur Bettina's existirt, welche, als das schönste Porträt, das ich von ihr kenne, sie durchaus anders erscheinen läßt. Bettina's älteste Tochter, die Gräfin Maximiliane von Oriola, kurz bevor sie, als das letzte von ihrer Mutter sieben Kindern, in hohem Alter starb, gab es mir. Bettina hatte von ihrer Mutter

Maximiliane Laroche die tiefbraunen, durchdringenden Augen. Ihre Züge waren beweglich. Sie schienen jedem Gedanken sich anzupassen. Porträts aus ihren jüngeren Jahren liegen in Radirungen und Handzeichnungen Ludwig Grimm's, aus der Landshuter Zeit, vor. Hier wird der Accent mehr auf ihre Gesammterscheinung gelegt.

Bettina hatte ohne ihren Mann, der mit den Kindern in Wiepersdorf zurückblieb, im Juli dieses Jahres eine Reise nach Schlangenbad und Frankfurt gemacht und war auf der Hin- und Rückreise in Weimar. Ihr ungedruckter Briefwechsel mit Arnim enthält ausführliche Nachrichten, über ihre letzte Begegnung mit Goethe aber steht nichts darin, weil sie selbst rascher reiste, als ein Brief gegangen wäre. Als sie wieder nach Hause zurückgekehrt war, verfaßte sie einen langen Dankbrief an die Frankfurter Verwandten, in dem sie ihren Besuch bei Goethe erzählt. Er ist an ihre Nichte Sophie Brentano, George Brentano's Tochter, gerichtet, die sich später mit dem Frankfurter Senator von Schweitzer verheirathete. In deren Papieren fand ihr ältester Sohn ihn und schickte ihn mir.

Der Senator von Schweitzer war ein angesehener Mann, der vor vielen Jahren nun schon in hohem Alter seiner Frau nachfolgte. Am wohlsten war ihm, bis in seine letzten Tage hinein, wenn er mit seinem Hunde als einsamer Jäger die Wälder durchstreifte. In heute kaum noch verständlichen Zeiten, wo die Beschäftigung mit Goethe nicht eine öffentliche Wissenschaft, sondern die in der Stille

geübte Liebhaberei weniger Männer in Deutschland war, zählte er zu den eindringendsten Goethe-Kennern. Ich habe den Band der Gedichte in Händen gehabt, in dem er die Stellen des Horaz eingetragen hatte, die mit Gedanken und Versen Goethe's ihm im Zusammenhang zu stehen schienen. Schweitzer und Sophie hatten drei Söhne, von denen der jüngste, Rudolf, eines der hingebendsten Vorstandsmitglieder des Frankfurter Städel'schen Museums gewesen ist. Seine Büste ist dort im Treppenhause aufgestellt. Die beiden anderen gingen in österreichische Dienste. Der eine, Wilhelm, starb jung. In diesem verlangte das Brentano'sche Blut wieder seine Rechte: er hat Lustspiele verfaßt, die, glücklicher als die seines Großonkels Clemens Brentano, in Wien Beifall fanden. Er war ein schöner, frischer Offizier, voll im Leben drin stehend, und sein Verlust ist heiß betrauert worden. Georg, der älteste, dem ich den Brief verdanke, lebt als Gutsbesitzer in der Umgegend von Krems.

Zur Zeit der Abfassung des Briefes lag Bettina der Gedanke, etwas drucken zu lassen, noch ferne[1]). Um so deutlicher zeigt sich in ihm ihre schriftstellerische Begabung, die darin besteht, daß der Schreibende sich in

---

[1]) Ich habe den Brief zum Theil mit anderer Interpunktation versehen, auch fortgelassen, was nicht hierher gehörte, das aber, wenn ich es hätte abdrucken wollen, den Sinn nicht im geringsten verändert haben würde. Wollte man bei der Publication solcher Briefe anders verfahren, so würde die Masse an Mittheilungen, die sie darbieten, nicht zu bewältigen sein.

den Geist derer versetzt, an die er sich wendet. In die Stille der Wiepersdorfer Einsamkeit zurückgekehrt, ruft sie sich das Erlebte zurück, als sei es gegenwärtig, und es entzückt sie, es den Anderen vor die Blicke treten zu lassen. Der Brief ist dreizehn große vollgeschriebene Quartseiten lang, so recht ein Landbrief, wie man sie schreibt, wenn man still vor Anker liegend überflüssig Zeit hat; er ist, wenn auch an Sophie Brentano adressirt, die damals beinahe noch ein Kind war, an Alle gerichtet, die die Familie bilden. Deshalb beginnt er ohne Anrede: „Ich kam Freitag Mittag glücklich an und alle Kinder sprangen mir gesund entgegen. Da fiel mir ein Stein vom Herzen. — Mein Brief, worin ich dem Arnim meine verspätete Abreise meldete, ist gar nicht hier angekommen und Arnim war in großen Sorgen um mich.

„Der Verlauf meiner Reise ist kurz dieser. In Fuld ohne alle Fährlichkeit Abends um 9 Uhr angekommen, vom Postmeister, der zugleich Wirth ist, wegen Krankheit der Frau und der Köchin weiter persuadiert, einer sehr kalten, sternhellen Nacht in Claudinen's Mantel Trotz geboten, nicht so meine Wagenlaternen: sie verblichen Todes (sic) vor dem Sternenlicht; Morgens mit Sonnenaufgang dem Eisenacher Kaffee gehuldigt, Abends 6 Uhr in Weimar eingetroffen, Goethe, allein in weißem Schlafrock von mir überrascht bei einer Karlsbader Wasserflasche und einem eisernen Küchenleuchter. Er unterhielt sich sehr gut bei meiner Beschreibung von Rödelheim."

Aus Rödelheim kam Bettina. Dort steht das Land-

haus, das, heute noch im Besitz der Nachkommen George Brentano's, damals, anders als heute, wo auf den Straßen da starker Verkehr ist, von Stille und Einsamkeit umgeben war.

„Von Guaita's Bürgermeisterschaft," heißt es dann weiter, „verlangte er auch eine Relation, er sagte, er habe eine wahre Anhänglichkeit an die Verfassung seiner Vaterstadt, die zugleich auch einen poetischen Grund habe, und es sei ihm lieb, von mir bestätigt zu hören, was ihm schon von Andern mitgetheilt sei, daß Guaita der Mann sei, der auf ihre Rechte und ihre Gebräuche den wahren Werth zu legen wisse. Da ich ihn fragte, warum er denn das Bürgerrecht aufgegeben, da er doch denken könne, daß dies den Frankfurtern höchst kränkend sein müsse, sagte er: die mir dazu riethen, sind Meister dieser Sache, es ist ihre eigene Zukunft und nicht die meinige. Ich habe nie den Uebermuth gehabt, gegen den Willen meiner Kinder etwas für ihre Existenz als wichtig zu behaupten oder durchzusetzen. Wenn mich Jemand früge, wo ich mir den Platz meiner Wiege bequemer, meiner bürgerlichen Gesinnung gemäßer, oder meiner poetischen Ansicht entsprechender denke, ich könnte keine liebere Stadt als Frankfurt nennen; sie hat das edelste Verhältniß und das bedeutendste zur Geschichte unserer Tage, sie ist gerade groß genug, daß sie die Ambition eines jungen regsamen Gemüthes befriedige, sie hatte zum wenigsten in meiner Zeit eine lebendige Theilnahme, durch die ich allein zu meiner Entwicklung kam, und meiner Mutter, die viel-

leicht in jeder andern Stadt ein trübes einsames Leben geführt hätte, ist, bis in ihr spätestes Alter geehrt und geliebt von allen Mitbürgern, ein glückliches Leben zu Theil geworden. Sie hat sich oft darüber in ihren Briefen gegen mich geäußert, und ich, der für ihr Dasein so wenig thun konnte, war dadurch sehr erleichtert und werde gewiß jedem Frankfurter, der mir nahe kommt, meinen Dank in der freundlichsten Gesinnung in Vergeltung bringen. Ich mußte ihm nun noch alle einzelne Familienglieder und deren Nachkommenschaft hernennen."

Der Bürgermeister von Guaita war mit einer der Schwestern Bettina's verheirathet. Melina von Guaita war so schön, daß, wie man sagte, die Leute stehen blieben, wenn sie vorüberging, um ihr nachzusehen. Von ihr hatte etwa zehn Jahre früher Ludwig Grimm ein lebensgroßes Oelbild gemalt, im lichten, schattenlosen Stile Holbein's, das heute noch in der Familie Guaita vorhanden sein wird. Meline war ungemein ruhig in ihrer Art. Es ist seltsam, daß die Brentano'sche Familie sich in Repräsentanten der größten Ruhe und in solche von außerordentlicher Unruhe theilte. Beide lieferten einander einen schönen Hintergrund. Alle hielten innig zusammen.

Damit nun war in Bettina's Briefe ihrem Schwager, der als Bürgermeister in jenen Zeiten die Stellung eines kleinen Souveräns innehatte, der Tribut der Dankbarkeit abgetragen. Jetzt kommt ihr, mit allen Gaben menschlicher Liebenswürdigkeit und mit eingewurzeltem Reich-

thum ausgestatteter Bruder, George Brentano, und dessen Familie an die Reihe. Zuerst beschreibt sie Goethe den Rödelheimer Besitz. Ich habe das Haus noch vor George's Tod gesehen, der es ganz nach seinem Sinne eingerichtet hatte. Die offenen Thüren des mit weißem Stuck und Marmor ausgelegten Gartensaales, dessen innere Thüren mit rothem Tuche beschlagen waren, gingen auf eine sanfte Rasenfläche, die sich bis zu der quer durchströmenden Nidda erstreckte und auf der weiße Pfauen ihren Aufenthalt hatten. Ueber den Fluß hinüber versenkte sich das Auge aber- und abermals in Wiesenflächen, von leichten Gebüschen manchmal durchzogen, bis zum Gebirge hin. „Die beiden Mädchen," heißt es im Briefe weiter, „mit der alten Claudine (Piautaz) hab' ich ihm auch beschrieben. Sophie mußte zu einer Vergleichung der jüngsten Sibylle des Pietro Perugino herhalten, während Claudine, die Jüngere, einem schönen Porträt des Vandyck, das Goethe kennt, ihre Vergegenwärtigung zu danken hatte; zur Verschönerung des Rödelheimer Besitzes habe ich nichts beigetragen, als daß ich den kleinen grünen Nachen ganz vergoldet habe und ihm beschrieben, wie bei warmen Sommernächten der edelgebildete George, seine melancholische Stimme mit der Guitarre begleitend, sich bei Mondenschein von seinen beiden Töchtern auf der Nidda rudern lasse, während die alte Claudine mit bescheidener mütterlicher Vorsicht das Steuerruder lenke. Er fand dies eine höchst malerische Situation zu einem Familienporträt, und ich versicherte ihm, daß es auch ganz und

gar das gegenseitige Verhältniß der beschriebenen Personen ausdrücke. Und so hab' ich denn auch auf einer Seite nicht gelogen, denn die beiden glücklich liebenden Töchter eines so glücklichen Vaters bestreben sich ja allein, ihn sanft über die Wellen seines Lebensstromes hingleiten zu machen, und unsere Claudine verbringt ihre Tage im Segenerbitten und Sorgen für Alle. George der Jüngere trat auf mit einem muthigen Engländer am Zaum und einem schönen Jagdhunde voll Witz und Uebermuth, der es bei dem Familienfrühstück zu Buffotänzen und Kunstsprüngen zum Excelliren bringe. Die Miniaturen von George, von denen er genaue Relation haben wollte, waren über alle Beschreibung. Ich habe ihm daher nur gesagt, daß die Compositionen sowohl wie die Ausführung mit nichts Aehnlichem zu vergleichen seien und daß in jedem handgroßen Bilde eine Anordnung für ein wandgroßes sei. Das von Grimm radirte Porträt unseres Franz hat er gesehen.

Zwei Claudinen also waren bei George Brentano im Hause. Die ältere Claudine, die ihm das Haus führte, die andere Sophien's jüngere Schwester, gleich dieser zu den stillen Naturen gehörend, eine von den Frauen, die Jeder liebte der sie kennen lernte. Auch sie ist von Ludwig Grimm radirt worden: eine schmale, im Garten aufrecht sitzende Mädchengestalt, mit um den Kopf gewundenen Flechten, in einem Buche lesend, zu dem sie das Antlitz ein wenig herabsenkt. Ganz im Profil genommen. Sie war eine Verkörperung wohlthuender

Güte. In späten Jahren, als sie längst verwittwet war, heirathete sie Bettina's ältesten Sohn, ihren Vetter, der mit seinem einer Mutter bedürftigen Sohne einsam in Wiepersdorf lebte. Diesen, Achim von Arnim, hat sie erzogen und starb in Wiepersdorf, wo sie neben der Kirche mit den anderen Arnim's begraben liegt. Achim hat sie gemalt. Das Bildniß hängt im Wiepersdorfer Herrnhause. Ein Athem beruhigender Anmuth umwebte diese Frau, der unvergeßlich, aber auch nicht zu beschreiben ist. George Brentano ist in ganz hohen Jahren vor wenigen Jahren in Frankfurt gestorben. Er war der letzte deutsche Besitzer der berühmten Brentano'schen Miniaturen. In seinen Jugendtagen, in denen ich ihn noch gesehen habe, war er einer der schönsten Männer. Liebenswürdig, der Geselligkeit bedürftig, gastfrei, freundlich und von unerschöpflicher Frische, unstet aber in seinen Gedanken, da er als reicher Mann sich Alles gewähren durfte. Bekannt ist, daß die in Frankfurt lange sichtbaren Miniaturen nach seinem Tode an den Duc d'Aumale verkauft wurden. Bettina's Urtheil über diese für Deutschland also nun verlorenen Kunstwerke ist von hoher Richtigkeit. Maître Foucquet, ihr Meister, ist ein großer Componist gewesen: man glaubt auf einigen dieser Blätter wandgroße Gemälde ganz aus der Ferne zu erblicken."

Franz Brentano war Bettina's ältester Bruder von ihres Vaters erster Frau, verheirathet mit Toni, einer Wienerin, Tochter des Herrn von Birckenstock, dessen von

ihr ererbte Kunstsammlungen in Frankfurt lange Zeit einer der Ruhmestitel der Stadt gewesen sind. Lange lebten beide in Wien. Beethoven war damals in ihrem Hause. Birckenstock's Stiche des Marcanton waren weltberühmt. Goethe kannte sie genau. Raphael's Morbetto hätte er gar zu gern daraus für sich gehabt. Mich zog im Hause eine wundervolle, abgebrochene antike Marmorhand am meisten an, die ich oft da mit Neid betrachtet und in der meinigen gehalten habe. Bettina rühmte Franz als einen Mann von entzückender Milde, Heiterkeit und Güte. Er war unter den Geschwistern die Autorität. Bettina nannte ihn immer mit Ehrfurcht, wenn sie von ihm erzählte. Sein Haus blieb nach seinem Tode unverändert bestehen. Toni Brentano hatte die Haltung einer Königin, eine hohe, schlanke Gestalt. Der Maler Steinle war ihr und aller Brentano's Freund und Schutzbefohlener, und, man könnte sagen, der Familienmaler. Neben Schwind repräsentirt er heute am reinsten die Kunst der Romantik. Er war der geborene Illustrator der Dichtungen Clemens Brentano's. Ein Reichthum von Zeichnungen und cartonartigen Malereien war in den Brentano'schen Häusern sichtbar, unter Glas und Rahmen oder in Mappen aufbewahrt. Die schönste dieser Arbeiten bildeten die als Zimmerschmuck in die Wände eines Saales eingelassenen Zeichnungen in Wasserfarben, Scenen aus Clemens Brentano's Märchen, heute in Besitz einer der Enkelinnen Guaita's und Meline's, und aus Frankfurt fortgeführt. Doch die Arbeiten Steinle's fallen in nachgoethische

Zeiten. Ich habe ihn gut gekannt. Er hatte einen Anflug vornehmer Zurückhaltung, wie die höheren katholischen Geistlichen. Eine seiner Töchter ging ins Kloster. Er ist für mich einer der liebenswürdigsten Repräsentanten des unoffensiven, freundlichen Katholicismus, dem wir in Bayern und Oesterreich wohl noch begegnen, der die gesammte Familie Brentano beherrschte und ohne den Clemens Brentano nicht zu verstehen ist.

Nun erst kommt Bettina im Briefe auf sich selbst. „Da ich Goethe erzählte, daß man ihn dies Jahr im Winkel erwartet habe und daß Toni expreß ein Faß Zweiundzwanziger habe anstecken lassen für ihn, wurde er trocken im Halse und beorderte einen ziemlich trinkbaren Rambaß[1]), der seine Wirkung nicht verfehlte. Er trank die Gesundheit meiner sämmtlichen wunderlich liebenswürdigen Familie, ich stieß noch einmal apart auf die Burgermeisterschaft Guaita's an. Dieser möge jedoch nicht so seltsamliche Sprünge im Kopfe haben wie Du, sagte er, sonst könnte die gute Stadt Frankfurt eine zu krause Perrücke bekommen; — ich bedeutete ihm, daß ich unter der gemäßigten Zuchtruthe seiner Kritik mich stets wohlbefunden und daß die Frau Burgemeisterin Meline das schönste Exemplar eines pflichterfüllten Eheweibes sei, und so wie er im Rathe der Stadt, sie sich im häuslichen Kreise einzig auszeichne." Meline hatte damals ein ganz kleines Kind.

[1]) So nennt man in der Maingegend in etwas despectirlicher Weise einen mittelmäßigen Wein.

„Hiermit befahl er mich zum Clavier, wo ich ihm die Lieder, die ich von ihm componirt, vorspielen sollte; der Kammerjungfer befahl er, ein paar schönste silberne Leuchter, die in seinem Cabinet, wo er mehrere Gipsbüsten hat, stehen, zu holen, allein diese hielt die Büsten für Geisterköpfe und wir gingen nun alle drei in Procession, ich mit dem Licht, Goethe mit dem Weinglas und die Kammerjungfer mit den Leuchtern, es wurden Wachslichter aufgesetzt und gesungen. Zu meiner Mortification gefiel ihm das Lied von Maxis componirt, welches ich ihm auch vorsang, am besten, er sagte: ‚Nun, das läßt sich hören, es ist einfach und edel componirt und die Melodie prägt sich meinem Gehör ein'. Ich mußte es mit allen Versen zweimal singen und für seine Schwiegertochter abschreiben. Den Mitwoch blieb ich noch in Weimar, ich machte große Toilette, sah berühmte und berüchtigte Leute, nebst vielen Engländern auf dem classischsten Bodenplätzchen Deutschlands, es zwitscherte Alles ein höchst delicates Englisch, aber wie erstaunte man, da ich mit meinem, bereits in Schlangenbad und Rödelheim kühn gewagten Englisch tapfer hervorbrach; ich brummte, lispelte, gauzte, zwitscherte und nießte zehnmal stärker englisch wie die Anderen; die Deutschen verstummten, aber die ächten Foxhunters waren entzückt; am Abend war ich wieder bei Goethe allein, wer uns da beobachtete, hätte der Nachwelt was zu erzählen gehabt. Seine Eigenthümlichkeit entwickelte sich ganz, erst knurrte er mich an, dann liebkoste er mit den schmeichelhaftesten

Worten, um mich wieder gut zu machen; die Weinflasche hatte er im Nebenzimmer, weil ich ihm Vorwürfe am vorigen Abend gemacht hatte über sein Trinken; er ging unter irgend einem Vorwand ungefähr sechsmal vom Theater ab, um ein Glas zu trinken; ich ließ mir nichts merken, aber beim Abschied sagte ich ihm, daß zwölf Gläser Wein ihm nicht schaden würden und er habe doch am heutigen Abend nur sechs getrunken. Er sagte: ‚Woher weist Du das so bestimmt?‘ — ‚Ich habe die Bouteille gluckſen hören im Nebenzimmer und dann das Glas in Deine Gurgel, und dann hast Du es mir wie Salomon im Hohen Liede seiner Geliebten mit Deinem Athem verrathen‘. ‚Du bist ein arger Schelm‘, sagte er, ‚mache daß Du fortkömmst‘, und nahm das Licht, um mir hinauszuleuchten. Ich aber nahm den Vorsprung und kniete mich an die Schwelle seines Zimmers. ‚Nun will ich sehen, ob ich Dich einsperren kann und ob Du ein guter oder ein böser Geist bist wie die Ratte im Faust; ich küsse diese Schwelle und segne sie, über die täglich der herrlichste Menschengeist und mein bester Freund hinausschreitet‘. ‚Ueber Dich und Deine Liebe schreite ich nicht hinaus‘, sagte er, ‚die ist mir zu theuer, und um Deinen Geist schleiche ich mich so herum (indem er das Plätzchen sorgfältig umschritt), denn Du bist sehr pfiffig, und es ist besser in gutem Vernehmen mit Dir zu sein‘. Und so entließ er mich, mit Thränen in den Augen, ich blieb noch vor der Thür im Dunklen stehen, um meine Rührung zu verschlucken, ich überlegte es mir,

daß dieſe Thür, die ich eben mit eigner Hand zugemacht hatte, ihn aller Wahrſcheinlichkeit nach auf ewig von mir getrennt habe, wer ihm nahe iſt, kann nur bekennen, daß ſein Genie ſich zum Theil in Güte aufgelöſt habe, das Sonnenfeuer ſeines Geiſtes hat ſich in mildes Purpurlicht beim Untergang verwandelt. — Ihr könnt wohl denken, daß ich nicht vergeſſen habe, ihm auch von ſeinem Monument zu erzählen, und wie es den Frankfurtern am beſten gefallen habe, ich habe mir ein nicht geringes Lob beigelegt; darin gleiche ich dem Gluck, er hat auch immer geſagt: ‚mon opèra sera superba!‘ er hörte mit ſichtbarem Vergnügen zu, wie ich ihm das enthuſiaſtiſche Lob meines Schwagers Guaita, der doch im Ganzen nicht für mich eingenommen zu ſein ſchien, beſchrieb; und wie ich ihm ſagte, er habe es am 18. October bei einem feierlichen Diner den ausgezeichnetſten Mitgliedern des Senates vorgezeigt, belobte er ihn ſehr deswegen, er meinte, dem Gedanken des Monuments würde doch kein anderer vorgreifen und er wollte unter einem ſolchen Bild am liebſten in ſeiner Vaterſtadt in Erinnerung bleiben, mir[1]) würde es eine ungemeine Freude ſein, ja die bedeutendſte dieſer Art, wenn es zur Ausführung käme. Und wenn der gutmüthige geſchwiſterliche Enthuſiasmus von George nicht verraucht, ſo bezweifle ich es nicht. So wäre denn meine ſehr kurz begonnene Künſtlerlaufbahn auf das Eclatanteſte eröffnet und auch beſchloſſen,

[1]) Bettinen.

denn ich bin trotz meines Eigendünkels doch zu bedacht, daß ich bei dem zufälligen Gelingen eines Dinges mir einbilden sollte, ich habe die Kunst. Nein, ich will lieber bei diesem mir wohlerworbenen Ruhm verharren. Sowie ich nach Berlin komme, werde ich mich mit dem Künstler besprechen und dem George darüber schreiben."

Bettina führte auf ihrer Reise das Gipsmodell zu Goethe's Monument mit sich, das als Titelbild vor ihrem Briefwechsel mit Goethe abgebildet ist, das sie auf der Hinreise Goethe schon zeigte, wie sich in einem Briefe an Arnim erzählt findet. Viele Jahre später erst ist es von Steinhäuser in Rom colossal ausgeführt worden. Der Großherzog von Sachsen kaufte es dort. Das herrliche Marmorwerk ist im Treppenhause des Weimaraner Museums heute in einer Weise aufgestellt, daß es in der falschen Beleuchtung, die es dort empfängt, entstellt und beinahe versteckt sich den Blicken bietet. Es gehörte in die freie Luft, die der besonders dafür ausgewählte harte Marmor wohl ertragen würde. Man sollte es vor dem Museum oder vor dem Goethe-Schiller-Archiv aufstellen, dann würde die Hoheit und Schönheit des hier verkörperten Gedankens zur Erscheinung kommen. In Frankfurt hatte sich 1820 ein Comité für eine in Frankfurt zu errichtende Goethe-Statue gebildet (von der in Boisserée's Briefen an Goethe am bequemsten zu lesen ist). Dies hatte Bettina begeistert und ihre Zeichnung hervorgerufen, die auszuführen selbst Rauch einmal sich bereit erklärt hatte. Ihr Sarg stand unter dem Modell, das sie selbst

mit Hülfe des Berliner Bildhauers Wichmann geformt hatte. Noch eines anderen Gedankens zu einem Grabmonument will ich hier gedenken, eines Basreliefs, das sie nach Arnim's Tode zeichnete. Ein junges Bäumchen streckt nach zwei Seiten hin zarte Aeste weit aus: auf der Stelle, wo sie sich theilen, sitzt ein Vogel, der singt, unter dem Baume, nach beiden Seiten hin, ihre Kinder auf dem Boden und blicken zu dem Vogel auf. Ich weiß nicht, wo die Zeichnung ist. Der Tod ist oft ein arger Zerstreuer edlen Besitzes.

„Am Donnerstag, als am 20., reiste ich in der Früh um sechs Uhr ab und stieg nicht eher aus dem Wagen, bis ich in Wiepersdorf von Arnim herausgehoben wurde. Dank sei Claudinens Sorge und ihrem Pelzmantel, meine Gesundheit ist gut, ich habe das Fahren ertragen. Meine Kinder kamen mir alle um einen halben Kopf gewachsen vor, die kleine Armgart küßte mich am meisten, sie soll auch in meiner Abwesenheit am meisten von mir gesprochen haben, sie ist gar lustig, lacht durch das ganze Haus. Ich glaube nicht, daß Ihr je ein lieberes Kind gesehen habt: wenn ich mir Etwas wünschen sollte, so wär's, daß ich unter den Meinigen in meiner Vaterstadt wohnte, daß unsere Kinder miteinander aufwüchsen und daß wir gegenseitig Antheil an ihnen nehmen. Es ruht ein besonderer Segen auf unserer Nachkommenschaft, daß sie gutartig ist, und sie würde insgesammt eine kleine Republik bilden. Dem Arnim habe ich von Eurer allseitigen Freundschaft für mich viel zu erzählen gehabt."

Hierin hat Bettina vorausgesehen, was später eintrat. Die Nachkommenschaft der Brentano'schen Geschwister hat eine kleine Republik gebildet, eine der schönsten und blühendsten, an die Alles sich anschloß was durch Heirath mit der Familie in Verbindung trat. Die Figuren der Goethe'schen Romane haben das Eigene, wenn wir sie in ihrem Zusammenleben betrachten, daß sie erfüllt von künstlerischen Interessen sind, daß sie jung sind, schön, unablässig bewegt und zu geistigem Verkehre aufgelegt und daß eine Art ewig festtäglicher Existenz sie über das Gemeine des Tages hinweghebt. Das war das Zeichen der Brentano'schen und Arnim'schen Republik. Ich habe sie noch in ihrer vollen Blüthe gesehen. Trübe Tage und Verluste fehlen ja nirgends: in diesen Familien aber war der Sonnenschein immer wieder siegreich. Krankheit und Müdigkeit schienen sie nicht zu kennen, wie ein Wald junger Lorbeerstämme standen sie neben einander, durch deren Zweige warmer blauer Himmel hindurch schien. Die Alten sogar wollten nichts vom Tode wissen, die Jungen nichts vom Aelterwerden. Auch hat kein plötzlicher Sturm sie geknickt, sondern die meisten haben das höchste Maß der Jahre erreicht und sind, wenn sie nicht mehr da sind, nur dem allgemeinen Loose anheimgefallen. Goethe kannte sie wohl. Für ihn waren die Brentano's damals die Mitte von Frankfurt und Frankfurt war seine Vaterstadt. Dort lag seine Jugend. Den Geist Bettina's und ihrer Geschwister verstand er, wie er den ihrer Mutter einst verstanden hatte.

Das Zimmer mit dem Geisterkopf ist in Goethe's Hause das letzte des Vorderhauses nach dem Garten hin. Es ist dunkelblau. Es steht ein weißer Abguß des colossalen Kopfes der Juno Ludovisi darin. Da soll Goethe oft mit Schiller gesessen haben, wenn dieser ihn besuchte. So erzählte mir Goethe's Schwiegertochter, die ich zuletzt darin sah, als hochbetagte Frau nicht lange vor ihrem Tode.

Wo das Clavier stand, an dem Bettina sang, wüßte ich nicht zu sagen. Einige ihrer Compositionen Goethe'scher Worte haben für mich einen unaussprechlichen Reiz. In ihren letzten Jahren noch suchte sie nach einer Melodie zu ‚Ein Veilchen auf der Wiese stand'. Ich habe sie oft am Flügel sitzen sehen und höre noch, wie sie nach der Melodie herumtastete.

Die Zeit, wo ich, in den vierziger Jahren, zuerst fast als Kind noch, in Berlin, in Bettina's Hause heimisch wurde, liegt um zwanzig Jahre später als die, in die ihr letzter Besuch bei Goethe fällt. Ihr Brief ist geschrieben, als hörte ich sie sprechen. In ihrem Wesen lag das, was das Zusammensein mit großen Naturen so entzückend macht: die Gabe, den Augenblick auszudehnen. Mit ihr erweiterte die Gegenwart sich zu einem sich ewig ausbreitenden Dasein, wie man im Traume auf blumenbewachsenen Wiesen geht, die endlos uns umgeben, als bestehe der ganze Umfang der Erde aus ihnen. Es strömte Lebenskraft aus ihr. Von Jugend an war dies ihr eigen. Sie wußte die einfachsten Dinge so zu erzählen, als gebe

es im Momente nichts Wichtigeres. Ich hätte nicht für möglich gehalten, daß, wenn sie Kunstwerke beurtheilte, Irrthum walten könne.

Ihre Beschreibung von Goethe's Dasein ist ein echtes Abbild seiner Existenz, als er in die höchsten Jahre überging. Wir wissen aus dieser Zeit weniger von seinem äußeren Dasein, als wir denken. Es haben ihn Viele damals besucht und ihre Begegnungen mit ihm beschrieben, aber die Meisten von ihnen fertigte er ab ohne sie merken zu lassen, wie wenig sie ihm boten. Sehr fern steht er unserer Kenntniß in diesen Tagen uralter Einsamkeit. Für seine früheren Jahrzehnte bieten die Briefe eine Ueberfülle von Material. Die an Frau von Stein gerichteten geben, oft Tag für Tag, Stunde für Stunde manchmal, Bericht über das, was an Stimmungen ihm durch die Seele ging und was am Himmel und unter dem Himmel seine Blicke auffing. Mehr und mehr verliert sich dann dieser Inhalt. Endlich enthalten sie nur noch Gedanken und das Tagebuchartige, Confidentielle ist abgestreift. Eckermann scheint das treueste Bild des täglichen Daseins zu liefern. Sicherlich ist es treu, und was er Goethe sagen läßt, von ihm gesprochen worden. Die Tagebuchblätter des Kanzlers Müller aber lassen erkennen, daß der Eckermann'sche oberpriesterliche Goethe noch einen anderen Goethe neben sich hatte, der Morgens in Hemdsärmeln im Garten sitzend seine sechs Gläser Wein trank. Wie bei weitem lebendiger ist dieser Müller'sche Goethe als jener. Wie ganz anders tritt hier der Zauber der Mo-

menterweiterung heraus, den Goethe's Gegenwart erschloß. Bei ihm zu sein, im Umkreis seiner Blicke zu existiren, war ein Glück. Wie erst mußte es sein, wenn zwei Naturen, die beide diese Macht besaßen, sich begegneten. Nicht für immer, oder auch nur für längere Zeit, sondern, wie Bettina mit Goethe, nur für Momente. Bettina hatte ihre eigene Existenz, fern von Weimar, die von Goethe's geistigem Einflusse nur hier und da berührt wurde. Sie war niemals in Weimar zu Hause. Jahre lagen dazwischen, wenn sie dort wieder einmal erschien.

Ruland nennt in seiner Notiz zu Schmeller's Porträt Bettina's Correspondenz mit Goethe die, ‚der man den ersten Platz einräume'. Ruland, obgleich Frankfurter (und alle Frankfurter halten zusammen), ist nicht voreingenommen für Bettina. Er hat diese Bemerkung vielleicht hingeschrieben, ohne sich ganz klar zu sein, wieviel sie enthält. Ich erstaunte, als ich das las. Meine Meinung nämlich ist, daß dem so sei. Bettina war die einzige Persönlichkeit, bei der Goethe empfand, daß sie ihn völlig verstehe. Bis heute konnte dergleichen doch nur etwa behauptet werden: jetzt aber, wo Goethe's gesammte Correspondenz zum ersten Male annähernd vollständig erscheint, läßt sich beinahe von Beweisen dafür sprechen.

Ich gehöre zu den Redactoren der Weimaraner Goethe-Ausgabe und die Druckbogen der einzelnen Bände werden mir einzeln zugeschickt. Die Bände des gesammten Goethe'schen Briefwechsels nun, indem ich ihn Wort für Wort jetzt so wieder durchlese, geben mir, der ich doch so viel

zu umfassen glaubte, eine neue Anschauung des Goethe'schen Lebenslaufes. Jeder weiß ja, wie viel und wie wenig tägliche Briefe enthalten: sie spielen im Menschenleben eine geringere Rolle, als heute angenommen wird: Goethe's Lebensbestand aber beruhte in seinen Frankfurter Zeiten schon, wo das mündliche Gespräch ihn ganz zu beherrschen scheint, auf der Auswechslung schriftlicher Nachrichtgabe über innere Ereignisse, und es flößt sich uns aus den Mittheilungen, die seine Briefe gewähren, ein von Moment zu Moment sich fortschiebendes, höchst lebendiges Gefühl des inneren und äußeren Lebens ein, das Goethe führte. Seine Briefstellerei ändert sich jedoch mit den Jahren. Erst leidenschaftlich, dann gehalten, dann ruhig, endlich formelhaft spricht er sich aus. Ich erstaune, inmitten der sich still ablösenden Schriftstücke der nach Schiller's Tode sich folgenden Jahrgänge plötzlich wie einzelne lichte Blumen auf Wiesengründen die Briefe an Bettina aufblitzen zu sehen. Nun erst fällt mir auf, wie sehr zu den Zeiten, wo Goethe ihr begegnete, seine Briefe monoton zu werden begannen. Wie er aber, sobald er mit Bettina in Verkehr tritt, die eigenen Fesseln wieder löst. Ganz natürlich spricht er nur mit seiner Frau. Er liebt Christiane nicht nur, sondern sie ist sein Kamerad, den er als Vertrauten nicht missen kann. Gegen Frau von Eybenburg ist er galant, gegen Silvia von Ziegesar in hohem Grade freundlich, Bettina gegenüber scheint er aber das Gefühl zu hegen, als ob das Kind seiner einst geliebten Maximiliane sein Kind sei. Er freut sich

des Verkehrs mit ihr. Bettina ist die einzige, von der er Briefe verlangt; die er aufmuntert, ihm zu schreiben. Ihre gemeinsame Vaterstadt ist das geliebte Frankfurt, die heitere, reiche Republik, deren aristokratischer Patriciersohn Goethe immer geblieben war. Von wo aus der Rhein und der Taunus so leicht zu erreichen sind. Um das nach allen Richtungen Städte liegen, deren Thürme aus Rebenbergen auftauchen. Daran erinnerte ihn Bettina, als sie zum letzten Male bei ihm war. Sie kam ja von dort. Schon im Sommer des Jahres hatte Boisserée Goethe geschrieben, wie er die Stätten von Frankfurt wieder gesehen, an denen er einst so glücklich in seiner Gesellschaft gewesen. Wie ein ‚allgemeines Sehnen' nach Goethe die Luft erfülle. Alle die frohen Menschen zählte er auf, die dort sein Kommen erwarteten, und die Kunstwerke, die von ihm betrachtet werden müßten. Und so sind Boisserée's Briefe bis zu Goethe's Tode erfüllt von rheinischem Athem und Goethe ist voll von rheinischen Gedanken. Die ‚Frohnatur' seiner Mutter, die er von ihr geerbt zu haben sich rühmte, wurde wach. Er fühlte, wo er zu Hause sei. „Auch bei uns," schreibt er Anfang Mai des nächsten Jahres, „macht sich der Frühling sehr schön: möchte er mir dort am Rhein, Main und Neckar in Ihrer Gesellschaft gegönnt sein." Aber nur zu Wünschen kam es noch bei ihm. Die Zeiten waren vorüber für Goethe, wo er neue Abenteuer aufsuchte. Sie mußten zu ihm kommen. Da freilich erstaunen wir, wie bis zum letzten Tage seines Lebens der Punkt sich höher hebt, von

dem er die geistige und physische Welt betrachtet, und wie er sich auf die Rolle vorbereitet, die für seine nachirdischen Zeiten ihm vorbehalten war. Denn die Unsterblichkeit war Thätigkeit in seinen Augen.

Auch bei Bettina ist die Betrachtung ihres Abschlusses nothwendig, um ihr Wesen zu begreifen. Auch sie blieb das Frankfurter Kind. Wie glücklich schreibt sie auf jener Reise von Schlangenbad an Arnim. Sie war krank dahin gegangen und empfand von Tage zu Tage, wie ihr die Bäder wohl thaten, bis sie sich wieder ganz gesund fühlt. Bettina hatte von ihrem Vater italienisches Blut in den Adern, aufgewachsen aber war sie zwischen Main und Rhein. Das öffentliche Leben ist dort unbekümmerter, die Menschen stehen sich näher im Verkehr, Freud' und Leid sind offenbarer. Nach Wiepersdorf und Berlin versetzt, mußte sie eine neue Erziehung durchmachen. Wenn wir einen gewissen Trieb nach dem Unendlichen die jüngeren Jahre eines Menschen erfüllen sehen, so beobachten wir doch ohne Staunen, wie aus weittragenden Fittigen Feder auf Feder allmälig ausfällt, bis sie alle verschwunden sind. Einigen aber bleiben sie unverloren! In den Jahren der heißen Lebensarbeit halten wir sie nur zusammengefaltet; dann aber im Alter breiten sie sich wieder aus. Später einmal, wenn die geistige Inventur auch Bettina's genauer gemacht werden wird, wird ihr Buch, das den Namen trägt: „Dies Buch gehört dem König", und werden „Die Gespräche mit Dämonen" schärfer in Betracht gezogen werden. Die Verbindung der Gedanken

ihres Alters mit denen ihrer Jugend wird dann klar. Ihre Liebe zu Goethe, die aus der Ferne zu ihm drang und nur eine Form war, in der Bettina's Verständniß seines Geistes sich äußerte, wird dann historisch verständlicher sein.

Mai 1896.

Ich füge diesem Aufsatze eine Anzahl von Bemerkungen hinzu, in denen ich Goethe Betreffendes gelegentlich ausgesprochen habe, im Hinblick auf eine zukünftige Litteraturgeschichte des 19. Jahrhunderts, die wohl ungeschrieben bleiben wird.

Zuerst die Anzeige eines 1889 erschienenen Buches, in welchem Karl Eggers unter dem Titel ‚Rauch und Goethe' Mittheilungen über Bettina's Goethedenkmal bringt.

Deutsche Rundschau, 12. Heft, Jahrgang 1889:

— — — Was sich über Goethe und Rauch zum Besten des größeren Publicums sagen ließe, ist keineswegs Alles schon gesagt worden. Rauch leidet heute unter dem Druck der in der Sculptur aufgekommenen Verbindung von Rococo und Natürlichkeit, wie wir sie vor hundert Jahren schon einmal erlebten, und die, wie alle Manieren, wenn bedeutende Künstler sich ihnen unterwerfen, liebenswürdige und interessante Werke hervorzubringen im Stande ist, für die Schulung der beginnenden Talente aber ebenso untauglich erscheint wie Alles, was Manier heißt. Rauch hat sich an der antiken Kunst entwickelt

und wird, von dieser Seite allein schon betrachtet, den späteren Künstlergenerationen wichtig sein, und Goethe ist an dieser Entwicklung direct und indirect stets betheiligt gewesen. Mag heute gesagt und geschrieben werden, was da will: diese Lage der Dinge muß und wird unverändert dieselbe bleiben und bestehen. Unser guter Glaube, man sei weiter gekommen, stehe einem überwundenen Standpunkte gegenüber, wisse heute erst in Gruppirung und Farbe die wahren Effecte zu finden, und was man sich sonst noch einredet, sind Selbsttäuschungen. Der Fortschritt ist auf dem Gebiete der geistigen Production nicht an so äußerlichen und handgreiflichen Erkennungszeichen sichtbar, und die heutigen Bemühungen werden einmal innerhalb der Kunsthistorie mit sehr wenig Worten abgethan werden.

Schön ist in der Reihe der Briefe der, welcher von Rauch berichtet, wie er, nach einem Besuche in Weimar, in Berlin ein gewisses anderes Wesen zeigte. Der Einfluß Goethe's auf ihn wurde seinen Freunden sichtbar. Daß Goethe über seinen Zeitgenossen stand, mochten sie eine noch so bedeutende Ansicht von sich hegen und zu hegen berechtigt sein, ersieht man aus diesem Briefe mit Sicherheit.

Das Wichtigste im Verkehre Goethe's mit Rauch sind die Skizzen für eine sitzende Statue Goethe's, um die es sich Mitte der zwanziger Jahre handelte, die Büste Goethe's sodann, eins der besten Werke Rauch's wie der deutschen Kunst überhaupt, und endlich ein Modell für

Goethe's und Schiller's gemeinsame Standbilder. Interessant sind zumal die Verhandlungen über die erste dieser drei Arbeiten, bei der auch die von Bettina ersonnene Colossalstatue Goethe's zur Sprache kommt. Bettina von Arnim hatte bekanntlich einen Gedanken für ein Denkmal Goethe's, den sie in einer großen Zeichnung aussprach (am bequemsten in Goethe's ‚Briefwechsel mit einem Kinde', zu dem sie das Titelkupfer abgiebt, sichtbar), und diese Idee, einfach und großartig wie sie ist, mußte sich Denen zumal als eine sehr bedeutende aufdrängen, die sie als Fachleute tiefer zu würdigen im Stande waren. Nun lesen wir in dem Briefe vom 26. Februar 1824, wie theilnehmend sich Rauch darüber ausspricht und daß er danach ein Modell anzufertigen bereit war. Ein Jahr später (Brief vom 25. Februar 1825) sieht er die inzwischen unter der Beihilfe Wichmann's von Bettina hergestellte Thonskizze ‚mit Vergnügen', erachtet sie aber als zu malerisch gedacht für ein Bildwerk nicht geeignet. Auffallend ist der Schluß dieses Briefes: „Wäre ein ähnlicher Gedanke nur in Worten mündlich oder geschrieben als Aufgabe zu diesem Denkmale aufgetragen worden, so würde ich keinen Augenblick anstehen, selbigen nach meiner eigenen Zusammenstellung auszuführen. Nach dem Entwurfe der Frau Bettina von Arnim und des Herrn Wichmann kann ich es aber nicht unternehmen, da als ein rundes Sculpturwerk die Linien und Formen weder schön noch brauchbar sind, und der Ausführung derselben in Marmor die größten Schwierigkeiten ent-

gegenstehen, welche nur mit großer Schwierigkeit und Gewandtheit beseitigt werden können, wovon der Bildhauer die Mühe, die Erfinderin das Lob einernten würde."

Mithin: Rauch ließ Bettina's Idee jetzt ihr volles Recht zu Theil werden, und daß er sie nicht aufnahm, daran waren persönliche Ursachen schuld.

Dies giebt wohl die Erlaubniß, auf das Werk, das, von Steinhäuser colossal ausgeführt, im Treppenhause des neuen Weimaraner Museums endlich seine Aufstellung gefunden, noch einmal hinzuweisen.

Daß da, wo die Statue sich heute befindet, sie nicht gut gesehen werden könne, steht fest. In eine viereckige Maueröffnung eingeschoben, zeigt die herrliche Gruppe nur die vordere Seite. Aber wie! Für gewöhnlich ohne jede Beleuchtung, da der Raum kein Licht besitzt. Morgens, wo das nach Süden gelegene Museum dem Publicum geöffnet zu sein pflegt, prallt die Sonne auf den weißen Boden unter der Statue, die von unten herauf in ihre Nische hinein einen Widerschein empfängt, der sie entstellt. Die Wirkung des schönen und großartigen Werkes ist damit so gut wie beseitigt.

Und nun bietet Weimar doch Plätze, wo gerade diese Idealstatue von bedeutender Wirkung sein müßte. Wie etwas Neues würde sie, richtig aufgestellt, erscheinen, als das Kunstwerk, dessen Erwerb Weimar zu neuer Ehre gereichte. Das Zunächstliegende wäre, sie vor das Museum zu bringen, auf den runden Vorsprung, der da zur Tiefe abstürzt. Goethe würde

die Blicke über die Stadt hinüberschweifen zu lassen scheinen, als Abbild seines Alters, in dem er die beherrschende Stellung über Deutschland, ja über die Welt gewonnen hatte. Glaube man nicht, daß neben Rietschel's Statue eine zweite zu viel sei. Rietschel hat Goethe in mittlerem Alter, im Hofkleide, hingestellt: Steinhäuser's Statue, mit der Umschrift: Das Fleisch ist Geist geworden, läßt ihn in höherer Weihe und Würde erscheinen. Als der thronende, geistige Fürst seines Volkes sitzt Goethe da, mit dem Genius an den Knieen, der in die Saiten der Leier greift.

Soll Goethe hier seinen Platz nicht finden, so stelle man die Statue auf den stillen Wiesenplan, seinem Gartenhause gegenüber, mit den aufragenden Baumpartien des unteren Parkes an der Ilm als fernem Hintergrund. Diese neue Nachbarschaft würde dem kleinen Häuschen, in dem so große Gedanken einst eine Herberge hatten, einen würdigen Zusatz gewähren. Keinen Weg wohl hatte Goethe zu allen Zeiten des Tages und der Nacht, zu allen Zeiten des steigenden und sinkenden Jahres so oft zurückgelegt als den quer über diese Wiese zur sanften Höhe gegenüber, und wenn man dächte, daß Geister die Plätze noch besuchten, die ihnen im Leben lieb gewesen: hier würde ihm die ehemalige Stätte seines Daseins am vertrautesten geblieben sein. Hier fließt die Ilm wie vor Zeiten, und Mond- und Sonnenlicht würden seinem Auge dieselben Bilder zeigen.

Soll das Denkmal aber auch hier nicht stehen, so

bietet die Wiese vor dem römischen Hause im oberen Parke einen nicht weniger schönen Platz dar. Der in ihrer Bescheidenheit großartigen Architektur dieses kleinen Gebäudes würde es sich, seiner Front gegenüberstehend, wie ein natürlicher Zusatz anschließen, als gehörten beide zu einander und sei bei der Errichtung des Hauses an die Statue schon gedacht worden. Dem Spaziergänger würde dieser schöne Ruhepunkt nun doppelt werth sein. Gewiß hat Jeder, der Weimar kennt, unter den Säulen des römischen Hauses einmal gesessen und das Vergangene ist ihm durch die Seele gewandelt. Der Blick würde künftig dann auch auf der Statue ruhen, deren Entstehung, vom ersten Gedanken ab, so eng mit dieser Vergangenheit verbunden ist. Je einfacher und glatter man das Postament gestaltete (im Gegensatze zu der heute beliebten Manier, ein von Figuren umgebenes Fußgestell zur Hauptsache zu machen), um so reiner würde die Wirkung sein. Auch die Witterung würde der Statue wenig schaden, die, in festem Marmor ausgeführt, lange Dauer verspricht.

Sodann eine Stelle aus einer Besprechung von Vogel's 1888 erschienener Schrift: ‚Goethe's Selbstzeugnisse über seine Stellung zur Religion und zu den religiös-kirchlichen Fragen, in zeitlicher Folge zusammengestellt':

— — — Alle Aeußerungen Goethe's über religiöse Dinge sind gelegentliche gewesen. Niemals, soviel wir wissen,

hat er die Absicht gehabt, Jemanden in vollem Umfange über seinen Glauben aufzuklären. Wäre es, im Drange des Moments, einmal aber doch geschehen, so würde er dann vielleicht nicht geschrieben, sondern gesprochen haben. Und hätte Jemand dann dies Gespräch, seiner Meinung nach noch so treu aufgezeichnet, so wäre das immer doch nur ein Referat geblieben. Dies gilt für alles von Eckermann und vom Kanzler Müller Mitgetheilte: sicherlich sind diejenigen Gespräche aber, die, wenn wir sie kennten, wohl als die wichtigsten Zeugnisse dastehen würden, nicht niedergeschrieben worden.

Unter dem Zwange der antiken Literatur, die uns das schriftlich Erhaltene als den allein vorhandenen Gedankenniederschlag der Autoren ansehen läßt, betrachten wir heute auch die moderne so. Bedenken wir aber, was über Goethe einmal gesagt worden ist: was er spreche, sei besser als was er schreibe, und was er lebe, besser als was er sage! Wir müssen uns daran gewöhnen, den ungeheueren Gedankenvorrath der Goethe'schen Schriften doch nur als Fragmente hinzunehmen, neben denen eine lebendige Production an Gedanken, gesprochenen und unausgesprochenen, nebenherläuft, deren Existenz wir stets in Rechnung zu bringen haben, auch wenn wir sie niemals kennen werden.

Auf sie hinzuweisen, ist aber gerade hier wichtig, weil die religiösen Fragen das waren, worüber Goethe gewiß mehr geschwiegen als gesprochen hat.

Ich lasse die Anzeige zweier Schriften folgen, die in Wien erschienen sind: des Siebenten Bandes der ‚Chronik des Wiener Goethevereins', herausgegeben von K. J. Schröer, und der ‚Kleinen Schriften von Heinrich Natter', herausgegeben von Ludwig Speidel.

Deutsche Litteraturzeitung Nr. 7, 1894:

Der Zweck des Wiener Goethe-Vereins ist die Errichtung einer Goethestatue in Wien. Die Frage, wie solche Werke zu gestalten seien, kehrt immer wieder. Es giebt nur einen Weg, eine gute Statue zu erhalten: man suche den besten Bildhauer der Zeit dafür zu gewinnen und gebe ihm freie Hand. Lebte Natter noch, so wäre dieser für Wien und für Goethe der geeignete Mann gewesen. In Natter waren Innigkeit Deutschen Gefühls und gestaltende Phantasie vereinigt. Sein Walther von der Vogelweide steht in Bozen als ein Triumphbild Deutscher Kunst, aufragend im Kranze der Tiroler Berge an den Grenzmarken des Vaterlandes. Eine männliche, feste Gestalt, frei vom Anhauche des Rococothums, das unsere norddeutsche Bildhauerarbeit zu umkränkeln beginnt. Der im Thiergarten zu Berlin stehenden Lessingstatue hat man ein geschmackloses Piedestal in Rococoformen gegeben, das eine Verhöhnung alles dessen ist, wofür Lessing dem schlechten Geschmacke seiner Zeit gegenüber eintrat.

Es kann hier nicht auf den Gesammtinhalt des Siebenten Bandes der Zeitschrift eingegangen werden: die letzte Nummer enthält einen Vortrag des Professors Eugen Guglia über Goethe und die Kaiserin Ludowika

von Oesterreich, in Form und Inhalt zum Anmuthigsten gehörend, was in letzter Zeit aus dem Kreise des Goetheschen Daseins dargeboten worden ist. Uns heute, die wir ja (wie die österreichische Politik Metternichs und seiner Schule zumeist mitverschuldet hat) jetzt unter dem eingebrochenen Uebermaaße der von Politik erfüllten Atmosphäre kaum noch Athem holen, wird immer wieder nur aus einzelnen Einblicken klar, welch ein Schatz deutschen Wesens in Oesterreich liegt. Oesterreich und das ‚Reich' waren einander fremd geworden. Für den Litterarhistoriker bildeten Grillparzer und Lenau und Anastasius Grün und, wenn wir nach Italien blicken soweit dort österreichischer Einfluß einst waltete, Silvio Pellico und Leopardi einen Chor, dessen leises Lied in eine Klage über Druck und Unterdrückung ausklang. Heute aber ist das ausgelitten und hat seine Zeit gehabt. Wo ich Oesterreichern begegne, ergreift mich ihre eingewurzelte Liebe zum Boden des besonderen Vaterlandes und ihr Drang, sich in geistiger Gemeinschaft mit allem Deutschen emporzuhalten. Sei nur eines dieser Männer diesmal gedacht: Ignaz Zingerle's, in seinem alten Guffidaun hausend. Seinem unablässigen stillen Wirken verdankt die Waltherstatue Natter's ihr Dasein. Den Männern unserer früheren Jahrhunderte glich Zingerle darin, daß er außerhalb des Bezirkes seiner engsten Heimath kaum denkbar war. Eine Gestalt in einfachen Umrissen aus Treue und Ehrlichkeit wie aus Felsblöcken aufgebaut. Ein Tiroler, als ob seine Berge der Nabel

der Erde seien, ein Oesterreicher durch und durch und zugleich einer der besten und edelsten Deutschen. Und so ist auch Natter ein guter Deutscher, Oesterreicher und Tiroler, alles gewesen. Im vorigen Jahre stand ich vor der Statue und umging das Denkmal langsam, um es von allen Seiten zu betrachten. Ein schönes Vorrecht freistehender Figuren, daß man sie aus der Nähe und Ferne rund herum immer von neuen Seiten kennen lernt. Keine bessere Luft ist denkbar als die Tirols für Marmorwerke. Sie bleiben rein, als seien sie eben aufgestellt. Dann trat ich ein in Café am Platze, nahm eine Zeitung in die Hand und las, daß Natter plötzlich gestorben sei. Das Werk, das mir vor Augen stand, war das eines Mannes, dessen kräftige Hand den Meißel nicht mehr führen würde. Im letzten Herbste, als seine Hoferstatue in Innsbruck feierlich enthüllt wurde, war das Fest zugleich eine Erinnerungsfeier an ihn.

Von Natter's Hoferstatue handelt die erste der kleinen Aufzeichnungen, die aus seinem Nachlasse jetzt sein Freund Speidel herausgegeben hat. Die anderen Stücke des Buches sind Märchen mit Nutzanwendung, wie ein Vater sie für seine Kinder erfindet, ungemein lebhaft erzählte, phantastisch anschauliche Geschichten, die, in echtem romantischen Tone gehalten, den Leser in kindlicher Neugier erhalten, welchen Ausgang das Abenteuer nehmen werde. Jenes erste dagegen berichtet, wie Natter auf der Suche nach fruchtbarem Materiale für Hofers Denkmal im Gebirge einen uralten Mann findet, welcher als

halbes Kind Hofer noch sah, dem er Briefe zu besorgen hatte. Diesen fragt Natter aus nach Hofers Statur, entdeckt im Dorfe auch noch einige alte echte Kleider des Sandwirths von Passeier und in einem der Knechte, mit denen er zu Tische sitzt, denjenigen, dessen kraftvollen Gliedern sie wie angegossen sitzen. Nun hat er sein Modell vor sich stehen, wie er es braucht, und seine Phantasie das natürliche realistische Material gewonnen, das ihr bis dahin fehlte. Die Begegnung ist so lebendig erzählt, daß wir mitten in das Tiroler Leben hineinversetzt werden. Hier empfindet man, wie in allen Zeiten den bildenden Künsten Aufgaben rechter Art geboten werden können. So auch muß in Wien die Goethestatue sich erheben. Als ein Denkmal, das dem Betrachtenden das Gefühl giebt, der größte Dichter des deutschen Volkes stehe vor ihm. Man sollte sich, da Natter nun nicht mehr da ist, mit der Goethestatue an Hildebrand wenden, dem, als einem Thüringer, auch die Landsmannschaft zu Gute käme.

Die nachfolgende Besprechung des Buches von John Nichol ‚Thomas Carlyle', 1892 bei Macmillan u. Co. in London erschienen, ergänzt mit einigen Gedanken meinen in der ‚Vierten Folge der Fünfzehn Essays' abgedruckten Aufsatz über ‚Goethe und Carlyle'.

Deutsche Litteraturzeitung 1893, No. 7:

— — — Herrn Nichol's Arbeit ist dadurch werth-

voll, daß sie eine Menge Urtheile über Carlyle wörtlich anführt und bespricht. Wir empfangen hier keine Biographie im veralteten chronologischen Sinne, sondern eine Entwicklungsgeschichte. Das englische Publicum steht Carlyle noch zu nahe: Bücher, die heute über ihn geschrieben werden, können einstweilen nur Compromisse sein. Die weitere Litterater erst, die sich mit Carlyle beschäftigt, wird zum Vorschein bringen, worin das liegt, was den Mann so bedeutend und unentbehrlich machte. Es bedarf immer langjähriger Arbeit, an der Jedermann betheiligt ist, um eine geistige Kraft ersten Ranges in die große Geschichte würdig einzureihen. Ich habe Schicksale bedeutender Männer beobachtet, die sie nach ihrem Tode gehabt haben. Nach dem Hinweggehen einer Persönlichkeit wird die in ihr liegende geistige Kraft unbefangen abgemessen. Die Leistungen der Jugend erheben sich wieder neben denen des Alters. Die momentan wirkende persönliche Macht des Mannes verschwindet, soweit äußere Verhältnisse sie stützen: wo er eben noch befehlen durfte, ist er plötzlich auf den guten Willen der Nachwelt angewiesen. Dieser Proceß historischer Umwandlung ist bei Carlyle abzuwarten. Möglich ist heute nur, einige der Linien zu ziehen, in deren Umrissen Späterlebende Carlyle vielleicht einmal erblicken werden.

Wir gewahren bei Goethe, wie sehr die allgemeine Masse seiner Gestalt aus immer einfacheren Werkstücken aufgebaut wird. Es ist zuletzt das persönliche Erlebniß bei ihm in einer Weise hervorgetreten, daß ein Ueberblick

seines Thuns nur einzelnen Wenigen gestattet schien. Schon aber fällt dieser Ueberfluß nun von ihm ab, das Allgemeine verschlingt das Besondere, die Erlebnisse runden sich zum Ereigniß, die Individualität wird zur Persönlichkeit, die Kleidung zur Gewandung, scheinbare Vielgeschäftigkeit zu einheitlichem Handeln, Können und Nichtkönnen, Wissen und Nichtwissen, Verfehltes und Gelungenes zu Thatsachen. Auch was für und gegen Goethe gesagt worden und von anderen mit ihm erlebt ist, gehört, mag es von noch so bedeutender Stelle kommen, nur noch zum Bestande des Nebensächlichen. Wer sich heute mit Carlyle's Leben beschäftigt, wird nicht umhin können, von den vier Bänden der Briefe Notiz zu nehmen, die seine Frau schrieb und die Froude herausgegeben hat. Lassen wir auf sich beruhen, ob es gut war, diesen ungeheuren Kehrichthaufen häuslicher Existenz sichtbar werden zu lassen: er ist nun einmal da und es muß damit gerechnet werden. All dieser Schund wird die Zeit verzögern, wo wir den Mann unbefangen nur nach seinen bleibenden Werken beurtheilen.

Carlyle war eine Natur, die dem Andrange des augenblicklichen Gefühles nachgab und unterlag. Sein Leben war wie der Lauf eines Stromes, der in lauter Wirbeln durch ein widerwärtiges hartes Terrain durchbricht. Er, der immer der Stimme der Gerechtigkeit allein folgen möchte, leistet den Stimmungen des Augenblickes trotz dieses ernsten Willens keinen Widerstand. Die Art, wie er sich Goethe unterordnet, hat etwas Ergreifendes,

gleicht aber auch wieder der Unterwürfigkeit eines Wilden einem Zauberer gegenüber. Seine Urtheile haben etwas von Ueberfällen. Seine Darstellungen werfen plötzliches Licht wie Blitze bei Nacht. Zu beruhigen, zu erfreuen, zu besänftigen, war seine Aufgabe nicht. Ein wunderbarer Anblick, wie dieser harte, der Menschheit abgewandte Mann heute Derjenige ist, dessen Worte seinem Volke als unentbehrlicher Reichthum erscheinen. Ich glaube, daß dieser trübe Eindruck einst sich ändern wird. Wie milde und sanft tritt er im Sartor Resartus uns entgegen! Welch ein wunderbares Gewebe ist seine Geschichte der französischen Revolution! Diese Arbeit ist nach bestimmten Principien aufgeführt worden, die in Betrachtung zu ziehen sind. Ein in Prosa gedichtetes Epos mit sich steigernden Effecten, zu dem Dickens' ‚Tale of two cities' eine Ergänzung bildet. Erst dann, wenn die kritische Arbeit sich zur Aufgabe machen wird, die Ursachen der ungemeinen Wirkung der Werke Carlyle's aus diesen allein zu erklären, wird der Mann uns als das entgegentreten, was er gewesen ist. Fast möchte es scheinen, als ob Emerson der einzige war, der ihn, so lange er lebte, verstanden hat.

Ich lasse eine kurze Notiz folgen, die so recht zeigt, wie in unseren Tagen, wo es sich noch darum handelt, Goethematerial zu sammeln, die Dinge von allen Seiten her zusammenkommen. Jetzt liegen die beiden Zeichnungen, von denen die Rede sein wird, im Weimaraner Goethehause bei einander.

Deutsche Litteraturzeitung 1895, Nr. 52, und 1896, Nr. 2:

— — Fräulein Agnes Simrock, die Tochter Karl Simrocks (an dessen Denkmal die Rheinländer immer noch nicht herangehen wollen)[1]), schickte mir kürzlich die Photographie einer in Boisserée's Besitze befindlich gewesenen Darstellung der Gerbermühle bei Frankfurt, auf der Goethe einmal bei Marianne von Willemer wohnte. Ich weiß nicht, ob das Haus noch besteht, das dicht am Maine gelegen, von den Bäumen eines Gartens umgeben ist, während ein hochstehendes Kornfeld den Vordergrund ausfüllt. Es gab einmal eine bescheidene Landschaftsmalerei in Deutschland, die uns inniger in die Natur einführt als bloß mechanische Mittel irgend vermöchten. Jeder dieser Bäume hier ist, als hätte man ihn bei freundlichem Sommerwetter selbst umgangen und wäre seines Schattens froh geworden. Jedes Fenster dieser ineinander verbauten niedrigen Häuser deutet ein behagliches Zimmer an. Stille und Wohlgefühl, die der Zeichner selbst empfand, athmen aus dem kleinen Bilde mir entgegen.

Unter dasselbe schrieb Goethe folgende Verse:

Von der Isar bis zum Rhein
Mahlen manche Mühlen
Doch die Gerbermühl' am Main
Ist's wohin wir zielen.

Ich kann nicht müde werden, mir die Allitteration:

---

[1]) In Bonn hat sich endlich nun ein Comité gebildet, das diese Lücke ausfüllen will.

‚Mahlen manche Mühlen‘ in Gedanken zu wiederholen. Es liegt ein unerschöpflicher Wohlklang darin. Sie übertreffen den Tonfall der ursprünglichen Fassung ‚Mahlet manche Mühle‘ und der Schluß des Verses ‚Doch die Gerbermühl’ am Main‘ erhöht die musikalische Wirkung. Meiner Erinnerung nach liegt hier das einzige Beispiel einer Parodirung eigner Verse bei Goethe vor. Wie es scheint, entstanden sie zugleich mit anderen kleinen Gedichten, über welche Hempel's Ausg. (III, 418 ff., Anm.) mit Goethe's eignen Worten Auskunft giebt:

An die Stelle des Genusses
Trete Bildchen holden Scheins
Zu Erinnerung des Flusses,
Der Terrasse, dieses Hains!

und dazu die Verse vom 16. August 1815:

Also lustig sah es aus,
Wo der Main vorüberfloß,
Als im schmucken Hain und Haus
Festlich Eilfer überfloß.

Ferner Freunde ward gedacht;
Denn das heißt Genießen,
Wenn zu Fest- und Flusses-Pracht
Tausend Quellen fließen.

In den ‚Schriften der Goethe-Gesellschaft‘ zeigt jener oben genannte Zehnte Band unter No. 14 ebenfalls die Gerbermühle, dem ersten Blicke zufolge ganz in der gleichen Ansicht, als seien diese und die Zeichnung die Boisserée besaß übereinstimmend. Bei näherer Vergleichung er-

giebt sich jedoch, daß beide Blätter nicht genau von derselben Stelle aus aufgenommen worden sind, sondern so entstanden, daß zwei Personen etwa zu gleicher Zeit, die eine jedoch dem Flusse näher sitzend, zeichneten.

Und als Schluß dieser Zusätze die Anzeige des Buches ‚Lebensbilder' von Moriz Carriere, der, als ich sie schrieb, noch unter den Lebenden weilte.

Deutsche Rundschau 1890:

— — Carriere hat, wenn er das deutsche Publicum anredet, eine milde, an Gemüth und Verstand appellirende Art. Es begeistert ihn was gut und schön ist. Er ist von edlem Optimismus erfüllt. Die Dinge stehen ihm von Morgenlicht angestrahlt vor den Augen. So hat er es ein langes, fruchtbares Leben hindurch gehalten und ist glücklich in die Jahreszeit der Jubiläen eingetreten, die ihm einen reichen Herbst an ausgesprochener Anerkennung bringen.

Sein neuestes Werk ist ein Band, welcher fünfzehn Lebensbilder enthält. Bei manchem wird der Leser Dies und Jenes zuzusetzen haben, denn die Leute unseres Jahrhunderts erschöpfend darzustellen, darf Niemand sich unterfangen. Die Hauptsache ist, daß wir sie als Glieder des großen Organismus des modernen Lebens empfinden. Sei es erlaubt, Einiges unsererseits hier weiter auszuführen.

Bekanntlich hat Bettina ihren Verkehr mit Goethe

derart zum Theil im Sinne einer Phantaſieſchöpfung dargeſtellt, wie Goethe etwa den Verkehr mit Lotte Buff in Werther's Leiden zu einem Romane erhob. Wie ſehr die Dinge aber, die Bettina ſchildert, dem Thatſächlichen entſprechen, tritt immer mehr zu Tage. Sie druckt im ‚Briefwechſel Goethe's mit einem Kinde' zwei Sonette Goethe's ab, deren Authenticität G. von Loeper zuerſt beſtätigte, die er für die Weimaraner Ausgabe aber nicht benutzte, weil die Originalhandſchriften fehlten. Jetzt haben ſich in Bettina's Papieren die beiden bläulichen Blätter gefunden, auf die Goethe die Gedichte niederſchrieb. Er ſelbſt alſo führte die Feder, und nicht Jemand, der ſie nur copirte oder dem er ſie dictirt hätte.

III.

War unersättlich nach viel tausend Küſſen
Vnd musſt' mit Einem Kusſ am Ende ſcheiden.
Bey solcher Trennung herbempfundnem Leiden
War mir das Vfer dem ich mich entrissen,

Mit Wohnungen, mit Bergen, Hugeln (sic), Flüſſen,
Solang' ich's deutlich (sic) sah ein Schatz der Freuden,
Zuletzt im Blauen blieb ein Augenweiden
An fern entwichnen lichten Finsternisſen.

Vnd endlich als das Meer den Blick vmgränzte
Fiel mir's zurück in's Herz mein heiſs Verlangen,
Ich suchte mein Verlornes gar verdrosſen.

Da war es gleich als ob der Himmel glänzte;
Mir ſchien als wäre nichts mir, nichts entgangen,
Als hätt' ich alles was ich je genoſſen.

Interpunktion und Orthographie ausgenommen, entspricht die Handschrift des Gedichtes der Fassung also, in der Bettina das Sonett abdrucken ließ. Eine Seltsamkeit ist ihr aber entgangen, und diese trage ich nach.

Zeile 11 steht auf dem Blatte mein Verlornes, und so hat Bettina richtig drucken lassen. Allein die Beschaffenheit der Goethe'schen Handschrift läßt erkennen, daß das erste dieser beiden Worte auf einer Stelle geschrieben steht, auf der früher ein anderes, ausradirtes Wort stand, und auch daß das s am Schlusse von Verlornes später zugesetzt wurde, während früher Verlorne dastand. Für mein ist vor Verlornes also ein anderes, früher seine Stelle einnehmendes Wort zu vermuthen, das nur die, oder das, oder dich hat sein können. Der Vers lautete mithin anfangs entweder:

Ich suchte die Verlorne gar verdrossen.
oder: Ich suchte das Verlorne gar verdrossen.
oder: Ich suchte dich Verlorne gar verdrossen.

Welche Fassung wir annehmen sollen, bleibt uns freigestellt. Gleichgültig aber ist sie nicht. Denn stand anfangs da dich Verlorne, so erschien das Goethe vielleicht zu direct, und die Correctur mein Verlornes verallgemeinerte dann den Gedanken. Stand aber da das Verlorne, so klang das Goethe vielleicht zu kalt, und mein Verlornes machte die Fassung dann persönlicher. Jedenfalls findet sich in den Drucken des Sonettes an anderen Orten, sowie in den übrigen Handschriften, nur die einzige Fassung mein Verlornes, und

ſo kann der Umſtand, daß das an Bettina geſandte Blatt dieſe Raſur und Correctur trägt, als ein Beweis genommen werden, ſie ſei die Erſte geweſen, die das Gedicht aus Goethe's Hand empfing.

Ferner ſei bemerkt, daß die Correctur mein gleich dem ſpäter angehängten s mit dunklerer Tinte geſchrieben ſteht als das Uebrige, daß Goethe ſomit nicht gleich, ſondern ſpäter dieſe Veränderung eintrug. Uebrigens hat das Sonett die Zahl III über ſich, während dem anderen I übergeſchrieben wurde. Auch in Goethe's Werken iſt dieſes andere (Ein Strom entrauſcht ꝛc.) mit I bezeichnet, während das obige in den Werken nicht III, ſondern VII trägt.

Die eigenthümliche Interpunktion der Handſchrift Goethe's veranlaßt mich, auch das andere an Bettina geſandte Sonett noch abzudrucken.

I.

Ein Strom entrauscht umwölcktem Felsensaale
Dem Ocean sich eilig zu verbinden,
Was auch sich spiegeln mag von Grund zu Gründen
Er wandelt unaufhaltsam fort zum Thale.

Doch stürzt sich Oreas mit einem Male,
Ihr folgen Berg und Wald in Wirbelwinden,
Herab zur Flut, Behagen dort zu finden,
Vnd hemmt den Lauf, begränzt die weite Schaale.

Die Welle sprüht vnd staunt zurück vnd weichet
Vnd schwillt bergan, sich immer selbst zu trincken,
Gehemmt ist nun zum Vater hin das Streben.

Sie schwanckt und ruht, zum See zurückgedeichet.
Gestirne, spiegelnd sich, beschaun das Blincken
Des Wellenschlags am Fels ein neues Leben.

Wir gestehen, daß uns diese Interpunktion nach dem Gefühle mehr behagt als die hergebrachte der Ausgaben, die mit viel zahlreicheren Zeichen operiren. Auch an den wechselnden v und u nehme ich keinen Anstoß und habe gegen die ck nichts einzuwenden. Goethe liebte, wie man beim Sprechen bald so, bald so accentuirt, beim Schreiben die Feder laufen zu lassen, wie ihm gerade die Zeichen in die Hand kamen.

Den Bettina gesandten Blättern fehlt die Ueberschrift ‚Mächtiges Ueberraschen', sowie bei III ‚Abschied'. Der Weimarer Ausgabe zufolge findet sich von III noch eine andere Abschrift mit der Zahl 9 und mit 6 versehen und mit der Ueberschrift „Jähe Trennung". Ein Versehen aber ist, wenn da gesagt wird, Bettina's Druck habe tief empfundnem Leiden, denn herbempfundnem steht da.

Ueber die Sendung dieser Sonette von Goethe's Seite an Bettina finden sich noch Mittheilungen in Bettina's und Achim von Arnim's ungedruckter Correspondenz. —

Wichtig für den Zusammenhang der Romantik mit dem Leben des Tages ist Carriere's Aufsatz über Graf Platen und Liebig, die in ihrer Jugend miteinander befreundet waren und sich schrieben. Dies geistige Zusammenhalten zweier jungen Leute, aus denen viel geworden ist, steht als ein echt deutsches und ein schönes Phänomen da. Carriere, dessen Gattin Liebig's Tochter war, konnte allein diese Einblicke gewinnen. Wie viel

Lehrreiches für die heutige Jugend liegt darin. Platen und Liebig, durch angeborene Trefflichkeit zu einander geführt und rasch verbunden, hätten sich hinterher dann doch, nach verschiedenen Richtungen fortschreitend, trennen müssen, wenn sie geringeren geistigen Ranges gewesen wären. So aber lassen sie sich nicht los und bewahren die gegenseitige Zuneigung. Ihre Freundschaft hat etwas Rührendes, zugleich etwas in höchster Weise, wie ich sage, Lehrreiches. Denn die heutige Ansicht, es müsse, wer in seinem Fache vorwärts kommen wolle, abstoßen was diesem Streben nicht direct förderlich sei, findet hier eine Correctur. Wirkliches Talent sucht seine Nahrung überall und. sie bietet sich ihm dar. Und zugleich sehen wir wieder, wie ohne Liebe zur Menschheit Liebe zu den Dingen nicht möglich sei. Eckermann führt ein herbes Urtheil Goethe's über Platen an. Vielleicht hat er Goethe's Worte nicht richtig erfaßt. Platen fehlte die Liebe zu den Menschen nicht. Aber es mangelte seinem Colorit die Wärme, deren es bedurft hätte, um seine Dichtungen populär zu machen. Es ist zuviel Zeichnung in seinen Schilderungen und zu wenig Sonne in seinen Anschauungen. Bedrückt durch die kleinlichen Verhältnisse, in denen sein Rang ihm allein sich zu bewegen gestattete, sah er sich nach vielen Seiten hin von Mauern umgeben, über die er das üppige Grün des wirklichen Lebens in Zweigen und vollhängenden Reben zu sich herabhängen sah, ohne die Trauben greifen zu dürfen. Platen's schöne Verse an eine Geisblattblüthe, die er ver-

spätet im Herbste fand, klingen traurig, als hätte er Blüthen niemals im Frühling und auch im Herbste nur Blüthen und keine Früchte gefunden. Wie rein und klangvoll aber tönt das Erz seiner Sprache. —

Moriz Carriere, nachdem er in dem Bettina gewidmeten Aufsatze Erlebnisse und Stimmungen seiner eigenen Jugend erzählt hat, berichtet in einem anderen über die späten Jahre seines Münchener Aufenthaltes. Wir verfolgen da sein langsames Sicheinwurzeln in den Boden der südlichen Hauptstadt, die am Emporsteigen Deutschlands zur heutigen Größe so stark betheiligt ist und diese Rolle nie aufgeben möge. Man muß München und Berlin genauer kennen, um zu ermessen, worin sie einander ergänzen. Norddeutsche, die nach München verpflanzt werden, lieben München endlich ebenso sehr, als Süddeutsche, die sich in Berlin festleben, Berlin. Jetzt, wo Deutschland sich zu einem Ganzen fest zusammengeschlossen hat, erscheinen diese mehrfachen Centren unseres geistigen Lebens als ein bedeutender Vortheil. Wie hoch Norddeutschland Moriz Carriere nicht bloß als den Schriftsteller, auf den die großen Kreise des Publicums hören, sondern dem auch der engere der Gelehrsamkeit eng verbunden ist, zu schätzen wisse, zeigt die Ansprache, mit der die Berliner philosophische Facultät vor nicht langer Zeit sein Doctordiplom erneuerte. Wie hoch München ihn stelle, beweist seine Wahl zum Mitgliede der Münchener Akademie der Wissenschaften. Männer haben ihre besondere Sendung in der Entwicklung des

deutſchen Lebens. Zwiſchen zwei Culturen mitten inne ſtehend, ſind ſie an ihren Erträgen gleichmäßig betheiligt.

Moriz Carriere lebte noch als ich Obiges ſchrieb. Er iſt in hohem Alter nun geſtorben, nachdem ſeine Frau und, in blühender männlicher Kraft, ſein Sohn ihm vorausgegangen. Er hat ein freundliches Andenken hinterlaſſen. Faſt ein zu freundliches. Männer, denen angeborene Neigung und die erworbene Achtung und Anerkennung der Mitlebenden die ſchöne Aufgabe geſtellt hat, vermittelnd und verſöhnend einzuwirken, müſſen auf den Dank der Nachwelt, die nicht mehr Zeuge dieſer Bemühungen ſein kann, verzichten. Dennoch iſt, was Carriere geſchrieben und geleiſtet hat, ſo umfaſſend, und ſo weit verbreitet und wirkſam, daß ſeine Stellung in der Entwicklungsgeſchichte des geiſtigen Lebens in Deutſchland immer erkennbar bleiben wird.

Erinnerungen und Ausblicke.

I.

Beim ersten Erscheinen meiner Vorlesungen über Goethe als Buch kam es mir auf das Urtheil zweier Freunde zumeist an: Julian Schmidt's und Gustav von Loeper's. Dem Ersteren habe ich die Vierte Auflage besonders zugeeignet und der Widmung einige Worte über ihn hinzugefügt, die zu sehr nur dem Momente dienten, als daß ich sie jetzt wiederholte. Julian Schmidt ist, was ich selbst bis zum Beginne der siebziger Jahre war, sein Leben lang geblieben: ein Privatmann, der sich mit Schriftstellerei befaßt. Er hat durch seine Bücher, Zeitungsartikel und persönliches Auftreten erheblichen Einfluß gehabt. Aeußerlichen Auszeichnungen, die ihm zugekommen wären, verdankte er nichts: Alles sich selbst. Er war rücksichtslos, wußte sich dem Publicum verständlich zu machen und fand, wenn er sich hören ließ, den rechten Augenblick und die rechten Worte. Seinen Sätzen wohnte eine eigene Wuchtigkeit inne. Er hatte einen gewissen Kürassierhieb an sich, mit dem er gerade durchschlug. Er ließ

sich wenig auf Hin- und Herreden ein, sondern sprach seine Meinung aus. Seine Art, die politischen Dinge zu betreiben, hatte etwas Literarisches, die Literatur zu behandeln etwas Politisches. Leute von seinem Kaliber bringen die jetzigen Zeiten nicht mehr hervor. Uebrigens wußte Jeder sofort, daß man es in ihm nicht mit einem Gelehrten von Fach, sondern mit einem Schriftsteller von Fach zu thun habe. Schmidt hatte historisch-ethische Ziele, auf die er lossteuerte. Er kümmerte sich bei den Heroen unserer Literatur zunächst um den Gesammtinhalt ihrer Hauptwerke, dann um ihre schriftstellerische Lebensführung, endlich um den Nutzen ihrer Schriften und ihres Gesammtdaseins für das Beste des Vaterlandes. Weder ihr ehemaliges eigenes Publicum noch das heutige nur in der Stille sie lesende lagen ihm am Herzen bei dem, was er veröffentlichte, sondern nur das an die freie Luft tretende Urtheil der Zeitgenossen berücksichtigte er. Diese bildeten das herrschende Element, an das er sich wandte, und das seine Ansicht gern und aufmerksam vernahm.

Ich lernte Schmidt erst spät kennen. Bald wurde mir seine Freundschaft unschätzbar. Er gab mir stets ein scharfes und ungefärbtes Urtheil und wußte, daß ich es respectirte. Er schrieb ohne Sorgfalt auf seinen Stil zu verwenden, wußte Die aber herauszuerkennen, die es hier an keiner Mühe fehlen ließen. Seine Literaturgeschichte entstand aus unendlichen Artikeln, die er getrennt publicirt hatte; da er sich aber stets gleich blieb, schlossen sie sich leicht zu einem Ganzen zusammen.

Schmidt stand seiner Natur nach zu Goethe in dem Verhältnisse der Heerfolge. Für ihn war, was in Goethe nicht Schriftstellerei war, Beiwerk. Er beurtheilte sich selbst so, ging von Einem zum Andern, ihm war nichts gleichgültig. Er hegte ein Selbstgefühl, das ihm seine Art, die Dinge zu behandeln, als die natürliche erscheinen ließ, und indem er sich der Strömung hingab, auf der es ihn forttrug, sah er sich stets dahin geführt, wo er sich heimisch fühlte. Er bedurfte Niemandes. Er gewahrte wohl, daß Andere seiner bedurften und daß Keiner sich zur Aufgabe machte, die hohe Meinung, die er von sich sich gebildet hatte, herabzustimmen. Denn all' dem war die Bescheidenheit eines Mannes zugemischt, der ungestört seine Straße ziehen will und nichts weiter. Loeper und Scherer hatten gewiß an Julian Schmidt viel auszusetzen, aber keinem von uns Anderen wäre der Gedanke gekommen, daß er anders sein könne, als er nun einmal war.

Gustav von Loeper glich ihm nur darin, daß auch er mit gleicher Entschiedenheit seine Straße verfolgte; an Unnachgiebigkeit gab er Julian Schmidt nichts nach. Auch ihn lernte ich erst in den späteren Semestern des Lebens kennen. Zeitweise haben Julian Schmidt und Wilhelm Scherer ihm näher gestanden als ich. Er war Corpsbursche gewesen und zu hohen Aemtern gelangt. Dies erforderte immer eine gewisse ideale Rücksichtnahme. Auch legte er einen Accent darauf, der Jedem wohl ansteht, der ihn aus voller Berechtigung anwendet, daß er

ein ‚preußischer Edelmann' sei. Mit diesem Titel sind weittragende Gedanken an Leiden und Leistungen verbunden. Loeper war aber auch vornehmer Beamter. Es lag in seinem Gefühl, Goethe näher zu stehen, eine Mischung all dieser Elemente, und zwar eine harmonische. Loeper war eine, wie man sagt, durch und durch musikalische Natur. Er spielte Bach ausdauernd, wenn er einmal begonnen hatte. Er war gütig und wohlwollend Denen gegenüber, die sich in idealen Dingen an ihn wandten; kalt und hart, wenn etwas seinen Anschauungen widersprach.

Er besaß eine kostbare Goethebibliothek. Schmidt bewunderte Loeper's stets präsente Kenntniß unzähliger Dinge, welche mit Goethe zusammenhingen, ohne doch eigentlich das zu betreffen, was Schmidt anging. In dem geistigen Haushalte des großen todten Goethe war Loeper der Hofmarschall. Und doch fehlte ihm Alles zum Hofmanne. Er war weder liebenswürdig noch gesprächig, noch gewandt, aber es umstrahlte sein Wesen Hingebung an den Mann, dem er sich geweiht hatte, Ehrlichkeit im Ausdrucke seiner Meinung, Unermüdlichkeit in der Verfolgung seiner Aufgabe und Abwesenheit jeder neidischen Regung.

Loeper ging aus bei Goethe von dessen persönlichen Beziehungen und Lebensführung und von den Ausgaben der Werke. Seine Verehrung hatte eine Beimischung von beamtlicher Ueberwachung: es sollte ihm nichts entgehen, das mit Goethe irgend im Zusammenhange wäre.

In dieser Art schrieb er. Notizen waren seine Freude, die so neu und exakt zu liefern nur ihm gegeben sei. In dieser Richtung machte er Reisen und Geldaufwand. Vieles Goethe Angehende war ihm anvertraut worden. Seine höchste Leistung sollte das Leben Goethe's werden, das er für die Weimaraner Ausgabe zu schreiben auf sich genommen. Es würde, wäre es zu Stande gekommen, ein gewaltiges Stück Arbeit geworden sein.

Gustav von Loeper wie Julian Schmidt war zu Gute gekommen, daß sie mit bedeutenden Männern in Verbindung gestanden hatten. Anerkennung fremden Verdienstes entsprang bei ihnen nicht einsamem Studium, sondern lebendigem Verkehr. Loeper's Begegnungen aber waren nicht die mit Schriftstellern, sondern mit Beamten, und das drückte ihn etwas im Verkehre mit uns. Von Hause aus war er Jurist. Wo Männer aus hohen Stellungen heraus sich mit gelehrten Dingen beschäftigen, steigen sie zu gleicher Zeit empor und herab, und es gehört ein bedeutendes Innengewicht reiner Persönlichkeit dazu, diesen Gegensatz auszugleichen.

Zu diesen beiden kam ich selbst aus ganz andrer Richtung. Meine Gedanken gingen auf allgemeine Kunsthistorie, die ich mit Literaturgeschichte verband: Geschichte der nationalen bildenden Phantasie. Mir war bei Goethe weder, wie Julian Schmidt, um die moralischen Wirkungen, noch, wie Loeper um die Erlebnisse, Manuscripte und Drucke zu thun.

Was Goethe erlebte, um es in Phantasiebilder um-

zuwandeln, dies zu erkennen, erschien mir als die Aufgabe. Ich verließ mich auf eigenes Gefühl und eigene Erfahrungen, indem ich, was Andere sagten, ohne Umstände für unzureichend hielt. Ich lebte in einer Umgebung, von denen fast Alle, die mir am nächsten standen, persönlich mit Goethe verkehrt hatten und rechnete mich selbst dazu, als sei mir dies Vorrecht durch eine Art von Erbschaft zu Theil geworden. Doch drängte ich meine Ueberzeugung Niemandem auf, und kam mit Julian Schmidt und von Loeper vortrefflich aus. An Belesenheit und an Kenntniß von Besonderheiten stand ich ihnen nicht nach. Wir ergänzten einander, ohne uns die Kreise zu stören. Dies war der Zustand, aus dem heraus meine Vorlesungen und das Buch sich bildeten. Loeper theilte ich es in den Correcturbogen mit und er mir in oft langen Briefen seine Bemerkungen.

Viel später erst trat Wilhelm Scherer, aus Straßburg berufen, dauernd in Berlin ein. Um Jahrzehnte jünger als wir drei Norddeutschen. Aus Wien kommend. Durch seine Stellung als amtlich berufener Professor der Deutschen Literatur auch für das, was speciell Goethe anging, uns gleichsam vorgesetzt. Ein jugendlicher, aggressiver, rücksichtsloser Geist, der, was uns Dreien am meisten fehlte, mit den Lehren der Lachmann-Hauptischen Schule vertraut, die sogenannte ‚wissenschaftliche Methode' dieser Schule nicht nur besaß und mit Leichtigkeit anwandte, sondern auch sie zu vertreten willens war. Wir drei Aelteren gingen aus von Goethe's Persönlichkeit,

Scherer von den Manuscripten und Drucken seiner Werke. Scherer verlangte vor allen Dingen einen ‚sauberen Text'. „Jeder Text," lautete seine Lehre, „ist verderbt. Es gilt, ihn so zu ediren, daß auf ihm gefußt werden kann." Diese Edition zu bewirken, gab es Mittel, die er genau kannte. Uns drei Anderen waren sie gleichgültig. Loeper jedoch, der seine eigene (Hempel'sche) vorzügliche Ausgabe Goethe's bereits hinter sich hatte, erkannte Scherer's Uebermacht endlich an. So kam es, daß diese Beiden sich untereinander zuletzt besser verstanden.

Ihrer Verbindung eröffnete sich nun ein prachtvolles Arbeitsfeld. Es ereigneten sich Dinge in Weimar, die eine Goethe-Ausgabe nach den Grundsätzen Lachmann's möglich zu machen schienen. Von Wilhelm Scherer und Gustav von Loeper wurde die Ausgabe der Werke in Weimar fest besprochen. Beide redigirten die Principien der Edition und vertheilten die einzelnen Werke an eine beträchtliche Zahl von Mitarbeitern, welche, bis auf wenige, sich bereit erklärten. Ohne Scherer's imperatives Organisationstalent wäre die Unternehmung unmöglich gewesen. Er besaß ein Talent, zu beherrschen und jüngeren Talenten die Richtung anzugeben, das bald imponirende Gestalt annahm. Seine Wiener Erziehung verlieh ihm außerordentliche Hülfsmittel für diese Rolle. Die Leichtigkeit, mit der er ernst wissenschaftlichen Dingen, ohne ihnen in den Augen der Fachgenossen zu schaden, die Gestalt eines Feuilletons der Wiener Presse zu geben wußte, war erstaunlich. Ebenso seine Productivität als

als Recensent. Im Lesen der Bücher bemächtigte er sich der leitenden Gedanken, um sie wie im Spiel gleichsam erst an die rechte Stelle zu bringen. Seine Schüler bemühten sich, diese Leichtigkeit der Federführung sich anzueignen. Sie bewunderten ihn und schaarten sich um ihn; seine Feinde fürchteten ihn; seine Gegner unterhandelten und suchten ihn dann als Bundesgenossen. Bald beherrschte er erfahrene ältere Kräfte, denen er den Schein ließ, als ob sie die leitenden seien. Dabei Jugend, Frische, Unermüdlichkeit und die in seinem Wesen liegende Drohung, nach immer neuen Seiten hin siegreiche Feldzüge zu unternehmen. Und all' das eines Tages zusammenbrechend.

Niemals würde mir, hätte er gelebt, die Aufgabe zugefallen sein, für den ersten Band der Goetheausgabe der Großherzogin Sophie von Sachsen die Vorrede zu schreiben. Wilhelm Scherer und ich haben einander treue Freundschaft bewahrt, sind aber, was Goethe anlangt, zuletzt nicht mehr so eng neben einander hergeschritten wie Anfangs. Ich lehnte überhaupt ab, mit der Weimarauer Ausgabe zu thun zu haben, da Collegialität bei geistiger Production meiner Natur widerspricht. Erst als Scherer nicht mehr da war, bat ich, mich speciell an seiner Stelle in das Redactionscollegium eintreten zu lassen, mit der ausgesprochenen Absicht, unbedingt für die Aufrechterhaltung seiner Gedanken einzutreten. Julian Schmidt hat niemals für dergleichen Interesse gehabt. Seine Arbeit blieb die Fertigstellung der

neuesten Auflage seiner Geschichte der Deutschen Literatur. Es ist seltsam, dieses auch in der letzten Gestalt scheinbar veraltete Werk mit Scherer's Deutscher Literaturgeschichte zu vergleichen. Neben beiden bestehen auch Gervinus und Vilmar noch fort. Sie sind längst dahingegangen. Es wird sich noch zeigen, welches von den vier Büchern den Sieg davonträgt.

In allen liegt noch zu viel fachmännisch Bevormundendes für das Publicum, als brächte der Leser nicht genug von Hause mit. Sie gehen zu wenig von den Hauptgestalten der Werke aus. Schließlich handelt es sich doch um diese: sie allein durchschreiten unversehrt die Jahrhunderte. Ich habe Raphael's Sixtinische Madonna in einer Phototypie seit einigen Wochen bei mir, die, obwohl ohne Farben, fast wie das Gemälde wirkt. Diese Gestalt hat nie gelebt. Aber sie blickt mich an, als wollte sie sagen, du und so viel Tausende werden dahingehen und zu meinen Augen unzählige Augen später Geborener noch emporblicken, die ich beherrsche wie dich. Ihr alle werdet altern, und ich werde ewig jung sein. Nicht um Raphael, sondern um mich wird es sich handeln.

Aller Kunst- und Literaturgeschichte höchstes Ziel bleibt doch nur, der Welt von den Schöpfungen der Meister zu reden und sie ihr zu deuten. Nur ihretwegen sind uns, in zweiter Linie aber erst, die Erlebnisse der Maler und Dichter selbst werthvoll.

II.

1838 hielt Carlyle Vorlesungen über Deutsche Literatur in London. Erst jetzt sind sie nach Aufzeichnungen Anderer gedruckt worden. In Nr. 12 dieser Vorlesungen lesen wir:

„Wenn ein Mann wie Goethe in einer Epoche auftritt, welche Epoche es auch sei: *seine* Erscheinung ist das Größte, was in ihrem Verlauf sich ereignen kann. Er ist die Mitte. Von ihm geht aller geistige Einfluß aus. Bei ihm muß es heißen wie bei Shakespeare: Keiner war da wie er, bevor er kam. Er war nicht wie Shakespeare, aber dieselbe Klarheit, derselbe Geist der Duldung, dieselbe Tiefe menschlichen Wesens walteten in Beiden."

Immer entschiedener drängt sich der Gedanke mir auf, es müsse bei den Menschen des 19. Jahrhunderts ihr Verhältniß zu Goethe gesucht werden, um den richtigen Augenpunkt für ihre Betrachtung zu gewinnen. —

Am Christabend 1876 wurde ein Brief bei mir abgegeben:

„Die Durchsicht Ihres Buches ‚Goethe', von welchem Sie Mir unter dem 20. vor. Monats ein Exemplar vorgelegt haben, hat Mir sehr angenehme Eindrücke gewährt. Es ist Ihnen gelungen, dem lichtvollen Bilde des großen Dichters noch manchen lebenswarmen Zug

feinfühlig einzufügen und für das Verständniß der Beziehungen zwischen den äußeren Vorgängen seines Lebens und seinen Werken neue Gesichtspunkte zu gewinnen. Indem Ich Mich überzeugt halte, daß die unmittelbar vor dem Weihnachtsfeste den Verehrern des Dichters gespendete sinnige Gabe als eine werthvolle Bereicherung der Goethe-Literatur anerkannt werden wird, danke Ich Ihnen freundlichst für den Genuß, welchen ich persönlich aus dem Buche geschöpft habe.

Berlin, den 24. December 1876. Wilhelm."

Als ich das Blatt jetzt wieder vor Augen hatte, erschienen mir dessen letzte Worte in neuem Lichte. Sie erhoben es zu einem Documente, das Goethe angeht. Zu Etwas, das zu meinem Buche gehörte.

Vor zwanzig Jahren, als ich diese Vorlesungen hielt, lag uns das zu erwartende neue Jahrhundert ferner als heute. Der Inhalt des neunzehnten beginnt sich jetzt erst zusammenzuschließen. Auch Kaiser Wilhelm I. gehörte dem Zeitalter Goethe's an. 1876 lebten noch Viele, die unter Goethe's directem oder von seiner Person abzuleitendem Einflusse standen. Heute leben ihrer nur Wenige. Um 1900 werden sie ausgestorben sein. Es wird dann von einer Goethe'schen und Nach-Goethe'schen Culturperiode die Rede sein, wie man heute zwischen dem Publicum vor und nach der französischen Revolution unterscheidet. Es werden Bücher erscheinen unter Titeln etwa wie: ‚Geschichte des Goethe'schen Einflusses'. Heute

ist es immer noch zu früh für dergleichen, aber andeuten läßt sich das Eintreten des Umschwunges längst, und die Zeilen Kaiser Wilhelms vom 24. December 1876 fordern auf, darüber zu sprechen.

Die Anfänge der Goethe'schen Machtbethätigung in den ersten Jahren unseres Jahrhunderts zeigen, ein wie unwiderstehliches Element der Geist dieses Mannes damals war. Friedrich Wilhelm III. und die Königin Louise wollten in ihren früheren Zeiten von Goethe nichts wissen. Nicht unbekannt ist, daß Lafontaine ihnen mehr zusagte. Weltbekannt aber auch ist, in welchem Gedicht Goethe's die Königin nach dem großen Unheil von 1806 den Ausdruck ihrer tiefsten Empfindung fand. „Wer nie sein Brot mit Thränen aß — — Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte." Goethe's Versen allein war der Ausklang in das Unendliche eigen, ohne den ein Kunstwerk die Seele eines Volkes nicht ergreift. Diese Eigenschaft, dem Unaussprechlichen beinahe Worte zu verleihen, kann kein künstlich hervorgerufener, wenn auch noch so weithallender Enthusiasmus, vermögen keine auf die Person des Künstlers von Fürsten oder Parteien gehäuften Ehren in seine Werke hineinzuschaffen. Keiner auch vermag dieser inneren Macht Widerstand zu leisten: den Worten eines großen Mannes gegenüber löst Widerstand sich früher oder später in dankbare Nachgiebigkeit auf.

Und so sehen wir in den letzten Decennien Friedrich Wilhelm's III. den König von Männern umgeben, für

die in Fragen höchster geistiger Cultur Goethe die letzte Instanz war. Sein Urtheil wurde eingeholt. Rauch, Schinkel, Graf Brühl, Arnim, die Humboldts, Savigny und Schleiermacher hielten ihre Blicke auf Weimar gewandt. Was Niebuhr und Bunsen für die Wissenschaft in Rom thaten, geschah wie auf Goethe's Befehl. Der Rückblick auf die antike Welt erhob die Geister. Als vor nun fast siebzig Jahren das Alte Museum in Berlin gebaut wurde, sollte ein Tempel wissenschaftlicher Forschung in ihm entstehen, der den schönsten Kunstwerken der Menschheit zum Aufenthalte diente. Neben Originalen sollten Nachbildungen des Edelsten da wohnen. Aeltere werden sich noch erinnern, wie im großen Säulensaale nur die Büsten und Statuen römischer Kaiser standen, am oberen Ende Cäsar allein, ihm gegenüber am anderen die Marmorstatue Napoleon's; die beiden Usurpatoren der höchsten Gewalt hielten einander im Auge. Der Eintretende empfing die große Lehre der Geschichte. Das war im Sinne Goethe's.

An der Spitze derer, die unter Friedrich Wilhelm III. in Berlin Goethe vertraten, stand der Kronprinz. Ueber die Art, wie im höfischen Leben jener Jahre die höher gestellten Kreise im Großen sich zu Goethe verhielten, ist es schwer, heute anschaulich zu sprechen. Da liegt noch viel Ungedrucktes verborgen Die letzte Nummer der Chronik des Wiener Goethevereins von 1893 bringt einen Aufsatz von Eugen Guglia über Goethe und die Kaiserin Maria Ludovica von Oesterreich, eine jung ge-

storbene Fürstin, die Enkelin Maria Theresia's, mit der Goethe in Teplitz und Karlsbad zusammentraf. Was Guglia hier in liebenswürdiger Art vorbringt, läßt uns in Tage hineinblicken, die das Jahrhundert Goethe's anmuthig illustriren. Wir dürfen das hier geschilderte einzelne Ereigniß für maaßgebend in weitem Umfange nehmen. Als, eine Generation später, Friedrich Wilhelm IV. zur Regierung kam, stand immer noch eine Abendröthe dieser Tage am Himmel. Nur natürlich erschien es, daß die Berufung von Dichtern, Künstlern und Gelehrten die erste Sorge des neuen Königs war, und daß selbst die politischen Hoffnungen damals mit der Erfüllung ästhetischer Wünsche eng vereinigt waren.

Von Weimar aus waren die Grundlinien der geistigen Fortentwicklung Deutschlands so fest gezogen worden, daß Goethe's Anschauungen der natürliche Maßstab blieben. Und als im Drange der nationalen politischen Bedürfnisse Shakespeare neben ihm neu emporstieg, war dieser wie eine nur angehängte Provinz des Goethe'schen Reiches. Denn Schlegel hatte Shakspeare in Goethe's Deutsch, in Goethe's Auftrage gleichsam übertragen, und Goethe und Shakespeare vereinigten sich wie zu einer gemeinsam wirkenden Macht. Vor dem Jahre 1848 gehörte zu den politischen Wünschen der Berliner, daß in höherem Maße noch als bisher Werke Shakespeare's auf der königlichen Bühne aufgeführt würden. Wie wenig die 1848 eintretende, uns in der Tiefe erschütternde Bewegung, dann die Reaction, dann die Krankheit des

Königs und die immer stärker für Preußen einbrechende Nöthigung, politisch activ zu werden, die Bedingungen des geistigen Daseins damals bei uns änderten, tritt erst hervor, wenn wir jene Zeiten mit den heutigen vergleichen. Gewiß war der Prinzregent, dann König, dann Kaiser Wilhelm, in jeder Richtung ein anderer Mann als sein Bruder, aufgewachsen aber gleich ihm unter der geistigen Herrschaft Goethe's. Die hergebrachte Behandlung der geistigen Interessen blieb die natürliche. Die Richtung auf das Alterthum, auf das Zeitalter Raphael's, auf die Förderung der Wissenschaft im Sinne der Goetheschen Universalität, waren uns völlig eingeprägt. Wie sehr auch der Kaiser Soldat war, so empfand er doch — eine Empfindung, die die höheren Beamten theilten —, daß die vorzugsartige Fürsorge für die ästhetischen Bedürfnisse des Volkes eingeborene Berechtigung habe. Und die Gewissenhaftigkeit, mit der er das hegte, was ihm seiner Natur nach am nächsten lag, das Militärische, verhinderte ihn nicht, den wissenschaftlichen und künstlerischen Dingen ernsteste Aufmerksamkeit zu schenken. Die bildenden Künste hatten ihm niemals näher gestanden. Für Cornelius zumal hatte der Kaiser kaum Sympathie, kaum auch für seine Werke: lebhaftes Gefühl aber für die fürstliche Stellung des großen Meisters in der Kunst. Und so war beim Bau des der Deutschen Kunst gewidmeten Nationalmuseums der Gedanke maaßgebend, daß es in erster Linie den Cartons von Cornelius eine würdige Unterkunft böte. Als die Ruhmeshalle des

Zeughauses eingerichtet wurde, verlangte der Kaiser, daß die die Mitte haltende Siegesgöttin eine der Rauch'schen Victorien würde. Ihn leitete das Gefühl, daß, wo es sich um den bildhauerischen Ausdruck des preußischen Ruhmes handelte, Rauch's Mitarbeit, auch nach des Meisters Tode, sichtbar werden müsse. Als habe Rauch's Schatten einen Anspruch darauf. Und so faßte der Kaiser Goethe auf. Goethe war seiner Epoche nicht nur der große Dichter, der große Denker, sondern es verband sich der Glanz historischer fürstlicher Höhe mit seiner Person. Ich erinnere an den Schluß des obigen Schreibens, wo der Kaiser des persönlichen Genusses gedenkt, den er aus dem Buche gezogen. Worin bestand dieser? Kaum in Etwas, das dessen literarischem Werthe zu Gute käme. Ich wüßte nicht, daß der Kaiser im Gespräche Goethe jemals erwähnt hätte, er hatte sich aber, wie mir erzählt wurde, aus dem Buche vorlesen lassen. Ich erblicke darin die Bethätigung eines Gefühles bei ihm, das nicht bloß mit Interesse an Goethe bezeichnet werden dürfte: Goethe war eine hingegangene Macht, die Anspruch auf die Theilnahme des Deutschen Kaisers besaß. So etwa wie die Inhaber des höchsten italienischen Ordens Cousins du Roi sind. Ueberall begegneten dem Kaiser Männer, die unter Goethe's Einflusse standen. Der vornehmste darunter Moltke. Nicht nur der Stil seiner Schriften und seine Art, die Dinge historisch zu betrachten, beweisen es, sondern sein gesammtes Auftreten. Immer wird es Deutschland zum

höchsten Ruhme gereichen, daß der Soldat, der neben dem Kaiser und dem Fürsten Bismarck das Größte geleistet hat, als ein Gelehrter der Goethe'schen Schule einherging. Gelehrsamkeit höchster Art war das Zeichen der Goethe'schen Epoche. Den Kaiser belebte die Ueberzeugung, daß ohne die Theilnahme wissenschaftlicher Mächte rein politische Arbeit doch nur erfolglose Mühe sei. Der Hinblick auf die innere Größe der Unternehmung war maßgebend bei den Bewilligungen für Olympia.

Sogar seinem Wesen nach war dem Kaiser in den letzten Jahren Etwas eigen, das Goethe's olympischer Ruhe und, im Urtheil über Menschen und Dinge, Goethe's Weisheit verwandt war. Goethe's Votum hatte den letzten Decennien, die er lebte, das ausgleichende Gewicht geliefert. Als er starb, erschien man sich verwaist in Deutschland. Die gesammte Menschheit hegte ein ähnliches Gefühl als Kaiser Wilhelm starb. Darin lag der Verlust 1888, daß Lippen sich geschlossen hatten, von denen die beschwichtigenden Worte gekommen waren, denen Keiner widersprach. Träger vollkommener menschlicher Harmonie. Das war es, was bei des Kaisers Tode die Welt mit einem Gefühle des Schreckens erfüllte, als sei ganz Unerwartetes geschehen. Jeder wußte doch, was bevorstand. Jeder aber, so weit unser Planet von verständigen Menschen bewohnt ist, Leuten, die oft nichts als den großen Namen kannten, empfand, als die Todesnachricht in den elektrischen Funken die Erde über-

flog, ein unersetzlicher Verlust sei eingetreten. Nicht seiner Siege, seiner politischen Erfolge erinnerte man sich zuerst, sondern dessen, was Friedliches im Kaiser lag. Seiner Milde. Seiner gleichabwägenden Gerechtigkeit. Es ist wunderbar, wie im Urtheil der Völker selbst bei kriegerischen Fürsten und Gewalthabern zuletzt das immer das meiste Licht empfängt, was sie für die friedliche Entwicklung thaten. Wie bei Friedrich dem Großen und Napoleon die bewundernde Betrachtung ihrer organisatorischen Thätigkeit die ihrer kriegerischen Thaten bereits überwiegt. Wo Kaiser Wilhelm im Leben erschien, und wo von ihm erzählt wird: die Güte seines Herzens war das Hervorspringende bei ihm. Seine Freude, Freude zu bereiten, der Ueberschuß an Sonnenschein in seinem Wesen. Wenn der Kaiser bei den Donnerstagsabenden der Kaiserin durch die kleine Thüre am Fenster eintrat, so blieb er eine Weile stehen und richtete die Blicke dahin und dorthin. Seine Züge umflatterte ein unbestimmtes Lächeln, als suche er nach Dem, dem er die ersten freundlichen Worte zuwenden wollte. Seine Sprache hatte etwas Herzgewinnendes. Er liebte zu scherzen, immer aber kehrte das Gespräch zu bedeutenden Dingen zurück. Goethe — der Goethe Eckermann's — wenn er in diese Gesellschaft eingetreten wäre, hätte sich wie in seiner eigensten Atmosphäre zu Hause gefühlt. Er hätte empfunden, daß man ihm Ehrfurcht zolle.

Repräsentirte Kaiser Wilhelm den Antheil Preußens in Goethe's Jahrhundert, so war die Kaiserin von Haus

aus berufen, Goethe in Berlin zu vertreten. Als ich die Kaiserin, damals Königin Augusta, 1860 zuerst sah, entsprach ihre Erscheinung dem Bilde, das Winterhalter von ihr gemalt hat. Sie trat bei dieser ersten Audienz aus der Thüre ihres Arbeitscabinets und blieb da stehen. An dieser Stelle habe ich sie in den folgenden Jahren öfter gesehen. Zum allerletzten Male auch empfing sie mich dort. Nach dem Tode der beiden Kaiser. Sie saß, tief gebeugt, in schwarze Schleier gehüllt, unbeweglich und ergriff gleich das Wort. Sie sprach damals mit ganz leiser Stimme. Ueber Kaiser Wilhelm, über Kaiser Friedrich, über ihr Verhältniß zu beiden: es war, als wolle sie es historisch darstellen.

Die Heirath der Kaiserin Augusta fiel ins Jahr 1829: bis dahin war sie, achtzehn Jahre alt, unter Goethe's Augen aufgewachsen. Sie hatte von ihrer Kindheit an die glänzenden Tage Weimars erlebt, das Goethe zur geistigen Hauptstadt Deutschlands erhob, und hielt das dort waltende Wesen, das sich in Berlin für sie nur erweiterte, für das einzig mögliche. Unter eine Photographie der Reiterstatue Carl August's schrieb sie „von der Enkelin Carl August's". Das Antwortschreiben der Kaiserin auf das Buch begann damit, zunächst habe sie „sein Erscheinen mit Spannung erwartet als Weimaranerin". Von den Einzelheiten des Lebens Goethe's aber war auch bei ihr nie die Rede. Das heute offen daliegende biographische Detail war ihr fremd. Man stand zu Goethe wie Kinder zu ihren Eltern stehen, die

zu verehren ihnen eingeboren ist, ohne daß Vorlesungen und Studium Anleitung dazu geben. Man wollte Goethe auch nicht zu nahe treten. Mancher Briefwechsel wurde von den Besitzern zurückgehalten, weil es als Impietät erschien, die geheimen Gedanken und Gefühle eines solchen Mannes ans Licht zu ziehen. Aber die Kaiserin suchte aus ihrer Natur heraus in Goethe's Sinne zu wirken. Jede andere Art, geistige Dinge zu behandeln, erschien ihr irrationell. Die eigenthümliche Größe der Goethe-schen Auffassung des Wissenschaftlichen lag ihr im Blute: das Gefühl für das specifische Gewicht bedeutender Männer und ihrer Werke. Sie trat hier ein, sogar ohne persönliche Vorliebe. Es genügte, ihre Aufmerksamkeit für Etwas zu erregen, ihr darzulegen, daß ein Mann oder eine Sache hohen geistigen Rang besitze. Auch die Kaiserin Augusta hatte keine Vorliebe für Cornelius. Sie aber war es gewesen — noch in den Zeiten der Regentschaft — welche eintrat, als es sich darum han-delte, Cornelius' seit langen Jahren in Kisten und sonst versteckt liegende Cartons endlich einmal ans Licht zu bringen und auszustellen. Alexander von Humboldt, der für alles Große ein Herz hatte, vermittelte dies. Man muß bei Alexander von Humboldt's Wirken nie vergessen, daß er, ehe er nach Berlin kam, in Frankreich die französische Revolution, Napoleon, die Restauration gesehen hatte und unter Friedrich Wilhelm IV. schon zu hohen Jahren gelangt war. Alexander von Humboldt hatte einen Theil der Entwicklung Goethe's miterlebt

und Einfluß darauf gehabt. Sein Bildniß stand auf einer Staffelei mitten im Zimmer der Kaiserin neben ihrem Schreibtische.

Wenn die Kaiserin einer Person und einer Sache ihre Theilnahme geschenkt hatte, war sie unermüdlich, sie zu bezeugen. Man durfte, wie beim Kaiser, fest darauf rechnen. Der Kaiser und die Kaiserin hatten eine gewisse, wissenschaftliche Art, den Dingen näher zu treten. Wenn ich ins Palais gerufen wurde, konnte ich sicher sein, daß die Kaiserin gleich nach meinen Arbeiten fragte. Dann kamen die Interessen der Universität an die Reihe. Dann die gesammte deutsche wissenschaftliche Bewegung. Sie sah es als einen Theil ihrer Pflichterfüllung an, diese Fragen zu stellen. Sie war unabläßig bemüht, sich zu unterrichten.

Auch darin stand die Kaiserin unter dem Einfluß Goethe's, daß sie wie Kaiser Wilhelm I. den Werth der äußeren Formen des Daseins empfand. Es gehörte auch das zum Wesen der Goethe'schen Epoche. In Goethe's Art, der immer innerhalb ganz fester Verhältnisse stand, lag es, dem Wechselnden, dem Vergänglichen des Momentes, dem Verfliegenden des Gefühls dadurch Dauer zu geben, daß er es in Beschreibungen festhielt. Seine Schriften sind voll von Zusammenklängen der Gedanken mit zufälligen räumlichen Verhältnissen. Es ist, als erlebe er nichts, wobei die landschaftliche Umgebung nicht betheiligt sei. Er sucht dem Erlebniß bildliche Gestalt zu geben. Goethe hatte in Italien die Wirkung

des Räumlichen in neuer Art kennen gelernt: wer Goethe's Haus in Weimar betritt, empfindet die Kunst, mit der er bei ganz beschränkten Mitteln dem Flur und dem Treppenaufgang den Anschein architektonischer Großartigkeit zu geben suchte. Alle, die einen ersten oder einzigen Besuch bei Goethe schilderten, haben bemerkt, wie die äußere Umgebung, in der sie Goethe fanden, einen Theil des Bildes ausmachte, das sie davontrugen. Als David d'Angers kam, ihn für die jetzt in Weimar stehende Colossalbüste zu modelliren, lag auf einem Tische ein Abguß vom Schädel Raphael's inmitten eines Lorbeerkranzes. David erzählt das. Was wollte Goethe damit? Er wollte dem vergänglichen Augenblick historischen Inhalt und dauernden geistigen Werth verleihen.

In den achtziger Jahren hatte die Kaiserin in Coblenz eine schwere Krankheit durchgemacht. Das Schloß, in dem sie residirte, liegt außerhalb der Stadt, durch Gärten vom Rhein geschieden. Es zeigt, als eine der letzten rheinischen Bauten geistlicher Fürstenherrlichkeit, welche vor der französischen Revolution entstanden, den zarten Stil einer Nachahmung der Antike, der die Jahre Ludwig's XVI. als ganz aus dem Rokoko herausgetreten erscheinen läßt: die Verbindung des Liebenswürdigen mit dem Grandiosen, wie wir etwa die Zeiten Hadrian's uns vorstellen. Ich trat in einen hochgewölbten Saal ein, den die ihn erfüllende Dämmerung und das reine Weiß der großen, aber feingegliederten Wände über seine Maße ins Ungewisse erweiterten. In der, mir gegenüber, wie

in der Ferne liegenden Ecke ließ eine Lampe die Chaiselongue, auf der die Kaiserin lag, nur zum Theil und mit geringem Lichte erleuchtet erscheinen. Es war mir, als ich durch den von sommerlicher Abendfrische erfüllten widerhallenden Raum dahinschritt, als sähe ich vor mir, was Goethe schon einmal geschildert habe; und zugleich empfand ich lebhaft, wie es auch im Sinne Goethe's sei, im weitesten, durch seine Einfachheit prachtvollsten Raume des Schlosses sich so einen Platz zu wählen.

Aus dem gleichen Gefühle heraus legte sie, scheint mir, die Gartenanlagen am Rheinufer an, auf dessen Höhe das Schloß steht. Die Kaiserin hegte Vorliebe für Coblenz und betrachtete die Stadt als ihrer besonderen Fürsorge anvertraut. Sie hatte das Gedeihen der jungen Anpflanzung, der das hohe Wasser im Frühling gefährlich war, sorgsam im Auge und hörte gern, daß man günstig darüber berichtete. In solchen Gedanken hatten Carl August und Goethe einst den Weimaraner Park angelegt. In der gleichen Stimmung macht Goethe in den Wahlverwandtschaften die Anlage eines Parkes zum Hintergrunde der Ereignisse. Die Goethe'sche Epoche hatte ein intimeres, verwandtschaftlicheres Verhältniß zu der die Wohnstätten der Menschen umschließenden Natur. Heute ist dem nicht mehr so. Unser gesammtes Verhältniß zu den äußeren Daseinsbedingungen gestaltet sich um. Wir verlassen leichter und wachsen leichter an.

III.

Goethe's Zeitalter ist mit dem Jahrhundert, dem es den Namen giebt, im Untergehen begriffen. Wir begeistern uns für das Vergangene nicht mehr bloß weil es vergangen ist. Mag heute mit noch so viel Mitteln gegraben und gesucht werden, mögen die Fundberichte der Alterthumsforscher noch so emphatisch von der Wichtigkeit neuester Entdeckungen reden: der Goethe'sche Blick ruht nicht mehr darauf, unter dem der ausgewühlte Marmor früher in Geist verwandelt wurde. Und auch das Publicum fehlt, das früher an den geheimnißvollen Werth der in diesen Fundstücken schlummernden Gedanken glaubte.

Die früher, fast könnte man sagen, verbotene Betheiligung an politischen Dingen ist für Jeden heute zur Pflicht geworden. Die Goethe'sche Epoche durfte die in ihr längst wach gewordene Ahnung großer Wandlungen nicht offen aussprechen und hatte sich an dieses ihr auferlegte Schweigen gewöhnt, als gehöre es zu den natürlichen Lebensbedingungen. In halb flüsterndem Tone nur wurden die Meinungen ausgetauscht über das, was die Zukunft bringen müsse. Eine Art künstlicher Dämmerung fuhr fort zu herrschen. Heute faßt man die Verhältnisse mit festen Händen an und formt sie neu, wie der neueste Tag sie verlangt, um sie wieder und wieder einzureißen und frisch zu gestalten. Das ist die Aufgabe. Das Goethe'sche Zeitalter ist vorüber: Goethe

selbst aber? Hat das nach ihm genannte Jahrhundert alle Goethe'schen Gedanken gekannt? Hier stehen wir einer neuen historischen Erfahrung gegenüber.

Was heute geschieht, sind die Folgen der geschichtlichen Entwicklung des deutschen Volkes. Westen und Osten, Norden und Süden suchen miteinander bekannt zu werden. Dampf und Elektricität haben geistige und räumliche Entfernung beinahe aufgehoben. Massenhafter Gedankenaustausch bringt unerhörte Bewegung hervor. Wir empfinden uns in einem Zustande des Uebergangs und suchen die Vortheile und Nachtheile dieser Veränderungen festzustellen, aber es gelingt uns noch nicht, darüber zur Klarheit zu gelangen.

Die Strahlen des noch im Leben stehenden Goethe hatten das deutsche Land erleuchtet, als der Krieg gegen Napoleon I. vollbracht war und das befreite Volk sich im eigenen Hause einzurichten begann, im guten Glauben, als müsse der sieghafte Geist auch dafür ausreichen. So lange die lebten, welche damals noch mitgethan hatten, regierte ein unantastbares Vertrauen auf die Kraft höherer geistiger Arbeit. Die Jahre der Erniedrigung, welche den Befreiungskriegen folgten, konnten es nicht erschüttern. Noch war dieser Geist in den maaßgebenden Kreisen lebendig, als ich vor zwanzig Jahren meine Vorlesungen über Goethe hielt. Schon aber bildeten doch die die Uebermacht damals, die von der Wissenschaft im hergebrachten Sinne nichts Förderndes mehr erwarteten. Wissenschaft, wie wir Alten den Begriff fassen, beruhte auf unbegrenz-

ter Anerkennung des in griechischer und lateinischer Sprache Ueberlieferten. Das neunzehnte Jahrhundert hegte die ‚ewige Sehnsucht' nach einem ‚Alterthume', das die Geheimnisse, die der Gegenwart auf dem Herzen lasteten, endlich doch enthüllen werde. Viele glauben heute noch an die Hoheit des Alterthums, Wenige aber noch an seine Allmacht. Wir sind auf unsere eigenen Füße gestellt und unsere Ziele liegen nach vorwärts. Goethe war im Stillen derselben Meinung, aber er verheimlichte sie! Im Abschlusse des Faust liegt sie ausgesprochen. Dieses Element seines Geistes aber war der Epoche fast noch unbekannt, die Goethe's Namen trägt. Spätere werden ihn hier besser begreifen.

Der wohlbedacht geschriebene Satz, der innerhalb geschlossener Wände recitirt oder gelesen wird, ist für uns das Zeichen der Goethe'schen Epoche: der glatte, sanfte Stil; heute herrscht das im Momente producirte, gesprochene politische Wort, in freier Luft oder in weiten Räumen in die Menge geschleudert. Die öffentliche Rede, die telegraphische Depesche, der Reporterbericht: Alles, was Proclamation genannt werden kann, halten die Pässe besetzt, durch die Gefühle und Gedanken, die Sprache werden wollen, hindurch müssen. Und nicht Goethe'schen Gedanken — was bisher darunter verstanden wurde — sind es, für deren Ausdruck diese Sprache des neuesten Tages dienen soll. Es handelt sich nicht mehr um die einsame Betrachtung des Geschehenen, die das 19. Jahrhundert erfüllte. Wir wissen heute, daß

unsere feinsten philologischen Künste uns Cäsar und seine Genossen nicht näher bringen. Es waren Politiker, die auf verhältnißmäßig eng begrenzten Gebieten einander entgegengearbeitet haben. Leute, deren Gedanken wir kaum kennen. Die Zeiten des wirklichen eigenen Erlebens haben begonnen. Ein Kampf ist in Deutschland entbrannt, wie keine frühere Zeit ihn kannte, dessen Ursache nicht die Feindseligkeit der Stämme, sondern die Versuche eines allgemeinen Ansturmes der Niederen gegen die Höheren sind. Hier mühen die besten Kräfte sich ab. Dieser Kampf wird dauern. Längst waren andere Völker in ihn eingetreten, jetzt stehen auch wir darin. Das einzig Bleibende sind die unverwüstlichen Eigenschaften des deutschen Charakters. Ungeahnte Dimensionen wird das Flüssigwerden aller Verhältnisse annehmen. Die unübersehbare Masse der bloß Erwerbenden giebt bereits den Ton für das Urtheil in geistigen Dingen an. Schon vollzieht sich der Uebergang der um ihrer selbst willen schaffenden Kunst in das verdienende Kunstgewerbe, der Gelehrsamkeit in das Schriftstellerthum. Zeiten wiederkehrender Stille sind beinahe undenkbar. Die Kämpfe beginnen ja erst. Nur ein beruhigendes Zeichen in ihnen: das wachsende Gefühl der brüderlichen Zusammengehörigkeit der deutschen Stämme nach außen, des Einstehens Aller für Alle, wo es sich um deutsche Ehre handelt.

Was soll Goethe innerhalb dieses Ringens um Dinge, die so weit entfernt von dem zu liegen scheinen, was er war und betrieb? Es brauchte, um diese Frage

zurückzuweisen, doch nur des Hinweises auf die Verbreitung seiner Werke, die stärker ist als je in seinem Leben. Wenn ich sage, die Nach-Goethe'sche Epoche des zwanzigsten Jahrhunderts habe schon begonnen, so meine ich damit nicht eine Zeit des Abgethanseins für Goethe; nur wird man ihn anders auffassen. Vom Faust wird ausgegangen werden. Einzig dem inneren Feuer seiner Dichtung nachgehend, wird man Werther und Götz dem Faust anreihen. Dann wird die lange Reihe seiner Briefe ihn als den erscheinen lassen, dessen Gedanken das Wachsen der Ereignisse am besten widerspiegeln. Dann seine kürzeren Gedichte, die den melodischen Wohlklang unserer Sprache aller Zukunft verkünden. Es wird eine Zeit kommen, wo Goethe's Werke: seine Anschauung des Weltganzen, seine Weisheit, die Schönheit seiner Sprache und der Gedanken einen Schatz bilden werden, dessen Werthes die germanische Rasse in höherem Grade als je zuvor sich bewußt ist als eines unschätzbaren Etwas, an dessen Besitz mit ihr Glück gebunden ist. Es werden in Berlin alljährlich sogenannte Abreißkalender verkauft, welche das Datum der Tage, Ereignißtafel und einen Spruch liefern. Auf einem dieser Zettel fand ich: „Bei den größten Verlusten müssen wir sogleich umherschauen, was uns zu erhalten übrig bleibt. — Hier nur allein kann uns der große Gedanke der Pflicht aufrecht erhalten; der Körper muß, der Geist will, und wer seinem Wollen die nothwendige Bahn vorgeschrieben hat, der braucht sich nicht viel zu besinnen. — So lange wir noch hervor-

bringen können, werden wir nicht nachlassen. — Und so über Gräber vorwärts! Goethe." — Dies an dieser Stelle zu finden, bedeutet Etwas! Goethe's geistige Arbeit wird immer mehr als eine einheitliche sich zeigen. Als ein Unbeabsichtigtes, aus sich selbst Harmonisches, als ein Unentbehrliches. Unsere zukünftige Wissenschaft wird, so weit die heutige von ihm abzuweichen scheint, von Neuem sich an seine Gedanken anschließen. Als ein Kreis von Freunden Goethe's Geburtstag 1893 auf dem Brenner in Tirol feierte, trat ein Romanist auf, um darzulegen, wie Goethe's kurze Begegnung mit Diez für diesen so wichtig wurde, daß von hier aus die Gründung der romanischen Philologie in Deutschland zu rechnen sei. Nach wie viel Seiten noch wird Goethe als der Gründer der Gedankenarbeit von Jahrhunderten erkannt werden!

Das zwanzigste wird vielleicht die Entdeckung machen, daß von Goethe das vorausgewußt worden sei, was es einst für sich erreicht haben wird, und sogar das, was es noch erstrebt. Man wird die Stellen seiner Werke bezeichnen, wo das ausgesprochen sei. Immer breiter werden die Zeiträume sich ausdehnen, welche die einander folgenden Generationen von Goethe trennen: was aber thut ein Jahrhundert mehr oder weniger für das Verhältniß der sich weiterentwickelnden Menschheit zu Homer oder Shakespeare? Ihre Kraft, in die Seelen einzudringen, nimmt immer mehr zu. Mit ihnen wird auch Goethe einmal als Gestirn für sich die Menschheit begleiten.

Berlin, Weihnachten 1893.

Die Brüder Grimm und die Kinder- und Hausmärchen.

Jacob und Wilhelm Grimm sind beinahe gleichen Alters gewesen, doch erschien Jacob als der Aeltere; zugleich aber doch als der Kräftigere, da er nicht in der Jugend Krankheiten durchzumachen hatte wie Wilhelm, mein Vater. Jacob war unverheirathet und die Brüder lebten immer in derselben Wohnung, arbeiteten zusammen und liegen nebeneinander auf dem Matthäikirchhofe. Geboren wurden beide zu Hanau, Jacob den 4. Januar 1785, Wilhelm den 24. Februar 1786. Ihre Geburtstage waren hohe Tage für uns Kinder. Soweit ich mich zurückerinnere, bekam Jacob immer auf demselben silbernen Teller, der nur bei dieser Gelegenheit gebraucht wurde, einen wahren Berg von Traubenrosinen, die er mit in sein Zimmer nahm, und ein Paar gestickte Pantoffeln, die er sogleich ergriff, an den neuen Sohlen roch und sie dann mit fortnahm, um alsbald darin wieder zu erscheinen.

Mein Vater erhielt am 24. Februar ebenso sicher einen Topf mit blühenden Primeln, seiner Lieblingsblume, mit der für mich der Begriff von Geburtstag verbunden ist.

Die erste, sonnigere Hälfte ihres Lebens kenne ich nur aus Briefen und Erzählungen. Diese schönste und fruchtbarste Zeit haben sie in Kassel verlebt, wo sie auch die Schule zusammen besucht hatten. In Marburg studirten sie. In Kassel brachten sie es zur Stellung von Bibliothekaren an der Hessischen Landesbibliothek, in deren stillen und weiten Sälen sie viele Jahre die Herren gewesen sind. Es folgten die sieben Jahre in Göttingen, von 1829 ab. Dann die letzten Jahrzehnte in Berlin. Dort ist zuerst Wilhelm den 16. December 1859 gestorben. Ich sehe Jacob noch vor mir, wie er an dem kalten Wintertage mit seinen feinen Händen eine harte Scholle aufnahm und sie in Wilhelm's Grab hinunterwarf. Den 20. September 1863 folgte er ihm. Beide waren bis zu den letzten Tagen von früh bis zum Abend frisch bei der Arbeit. Wilhelm in den letzten Jahren hier und da doch etwas ermüdet. Jacob aber hegte weite Pläne noch für die Zukunft.

Jeder in Deutschland weiß von den Brüdern Grimm. Die Kinder wachsen in der Liebe zu ihnen auf. Wie unzählige Male bin ich gefragt worden, ob ich mit ihnen verwandt sei: und daß ich ihr Sohn und Neffe war, machte mich wie zu einem Verwandten der Fragenden. Es könnte mir nie ein schönerer Ruhm gewährt werden. Jeder ehrt ihren Namen. Und diese Verehrung des

Volkes erbt sich in den zuwachsenden Generationen fort. Für ihr Denkmal, das in Hessen stehen wird, steuerten alle Deutschen bei, auch aus fremden Erdtheilen. Kinder und arme Leute brachten oft nur wenige Pfennige.

Jacob und Wilhelm Grimm hatten ihren Vater früh verloren und verdankten auch ihre äußere Erziehung nur sich selbst. Von jung auf beherrschte sie das Gefühl großer Verantwortlichkeit ihrer Mutter und ihren jüngeren Geschwistern gegenüber; dann, als das Unglück von 1806 eintrat, der Gedanke, es müsse für die Ehre und Befreiung des Vaterlandes gearbeitet werden. Sie glaubten an die Wiederkehr der alten deutschen Einheit und Herrlichkeit. Zugleich aber hegten sie einen einzigen großen Lebenswunsch, der ihnen auch gewährt worden ist: in ihrer wissenschaftlichen Arbeit unabhängig zu sein und nicht darin gestört zu werden. Das ist das Erste, was mir in die Erinnerung tritt, wenn ich meines Vaters oder Onkels gedenke: daß Stille ihr eigentliches Element war. Jacob beklagt sich selten über etwas in den Briefen an seinen Bruder, nur das erscheint ihm zuweilen unerträglich, daß er in seinen amtsfreien Stunden keine Stelle fand, wo er ungestört arbeiten konnte.

Von Göttingen sind meine früheſten Erinnerungen. Ich weiß, wie ich als Kind in ihren Studirstuben leise umhergegangen bin. Nur das Kritzen der Feder war zu hören, oder bei Jacob manchmal ein leises Hüsteln. Er beugte sich beim Schreiben dicht auf das Papier, an seinen Federn war die Fahne tief herunter abgeknappst, und er

schrieb rasch und eifrig; mein Vater ließ die Fahne der Feder bis zur Spitze unvermindert stehen und schrieb bedächtiger. Die Züge des Einen wie des Andern waren immer in leiser Bewegung. Die Brauen hoben oder senkten sich; zuweilen blickten sie in die leere Luft. Manchmal standen sie auf, nahmen ein Buch heraus, schlugen es auf und blätterten darin. Ich hätte nicht für möglich gehalten, daß Jemand es wagte, diese heilige Stille zu durchbrechen.

Die Arbeitsstuben der Brüder gingen in Göttingen auf weite Gärten. In der Ferne ragte eine Linde auf und ein Bretterzaun war sichtbar. Ich hatte die Mägde davon sprechen hören, daß irgendwo die Welt mit Brettern vernagelt sei, und glaubte in meinen kindlichen Gedanken, daß an jenem Zaune das Ende der Welt sei. Als weiteste Entfernung für mich aber galt damals Kassel. Dahin fuhr jedes Jahr einmal, mit vielen Koffern in eine Kutsche verpackt, die ganze Familie von Göttingen, über den Mündener Berg. Wenn wir an dem Löwen von Sandstein vorüber waren, der die hessische Grenze bezeichnete, empfand ich mich in meiner wirklichen Heimath. Statt der hannöverschen Pappeln standen Vogelbeerbäume an der Chaussee. Auch mein Vater und Onkel fühlten sich in Göttingen weit fort von ihrem Vaterlande. Jacob tröstete sich damit, daß an beiden Stellen doch dieselben Sterne am Himmel ständen. Seine erste akademische Vorlesung in Göttingen war über das Heimweh. Ich selbst habe nur die wenigen Jahre in Hessen gelebt, als

wir Göttingen verlassen mußten und nach Kassel zurückkehrten, bis dann die Berufung nach Berlin kam, — nie aber ist das Gefühl in mir schwächer geworden, daß ich in Hessen zu Hause sei, und nirgends erscheinen mir Berg und Thal und die Aussicht ins Weite so schön. Ich meine eine andere Luft dort zu athmen. Meine Mutter sprach immer im hessischen Dialekt. Dieser hessische Accent hat für mich etwas Entzückendes. Aus den Märchen scheint er mir herauszuklingen, auf Allem, was Jacob und Wilhelm schrieben, liegt er für mein Gefühl. Immer blieb die Fulda für uns ein Fluß von Bedeutung und Karl Altmüller's schönes Gedicht darauf rührte meine Mutter zu Thränen.

Meine Kinderinnerungen aber sind in Göttingen zu Hause. An den Fenstern der Studirstuben meines Vaters und meines Onkels standen ihre Lieblingsblumen. Bei Jacob Goldlack und Heliotrop, bei Wilhelm, wie ich schon sagte, die Primel. Auf einer ganz frühen Zeichnung, die ihn an seinem Schreibtische darstellt, steht ein solcher Blumentopf neben ihm. Sie hatten beide dasselbe kameradschaftliche Verhältniß zur Natur wie Goethe. Alles Blühende und Sprossende erfreute sie. Auf ihren Tischen lag mancherlei Gestein als Briefbeschwerer. Auf dem Jacob's zumal ein aus versteinerten Muscheln zusammengewachsenes Stück, auf dem Wilhelm's eine Stufe Bergkrystall. Ihre Schreibtische mit Allem, was darauf stand, sind dem Germanischen Museum in Nürnberg anvertraut worden, wo sie hoffentlich in Ehren gehalten werden.

Das Gedicht Platen's auf eine Gaisblattblüthe, welche der Dichter spät im Herbste noch auf einem Spaziergange fand, habe ich meinem Vater oft mit Bewegung vorlesen hören, und Goethe's Veilchen, das Mozart so schön componirt hat, war ihm besonders lieb. Beide Brüder hatten dieselbe Art, von ihren Spaziergängen einzelne Blüthen und Blätter mitzubringen, die sie in die am meisten von ihnen gebrauchten Bücher legten. Oft ist auf den getrockneten Blättern das Datum und auch der Ort fein aufgeschrieben, von wo sie stammen. Ihr ganzes Leben begleiten diese Zeichen der Erinnerung. Zuweilen auch sind sie besonders in Papier geschlagen und näher Umstände dazu bemerkt. So fand ich ein Kleeblatt vom Grabe der Mutter, das mein Vater an dem Tage mitnahm, als mein ältestes, frühgestorbenes Brüderchen, das nach Jacob Jacöbchen hieß, neben ihr begraben wurde. Es liegen in Jacob's und Wilhelm's Büchern viele Blätter und Blüthen von diesem einzigen mütterlichen Grabe nur. Ich finde unter alten Schriften in Papier eingeschlagen eine vertrocknete Rosenknospe, und darauf steht: „Von der lieben Mutter ihrem Grab. Am 18. Juni um acht Uhr von mir abgebrochen für meinen lieben Bruder zum Andenken an mich." Das Jahr, und welcher Bruder gemeint sei, fehlt. Noch eine andere Lieblingsblume hatte mein Vater. In einem Briefe meiner Mutter, den sie nach seinem Tode schrieb, lese ich: „Diese Gänseblümchen sind vom lieben Wilhelm seinem Grabe. Es ist ganz besäet damit und hat sie doch Niemand gesät, und im Herbst

sollen Lilien darum gepflanzt werden, das waren seiner Mutter und der Lotte Lieblingsblumen".

Ueber Spaziergänge aber ist Wilhelm's Verkehr mit der Natur nie herausgekommen, denn das Herzleiden, das ihn im Anfange seiner Studienjahre befiel, verbot ihm Anstrengungen. Er ging langsam, Jacob rasch. Zusammen sind sie so nie gegangen. Wilhelm wurde durch diese Kränklichkeit auch gezwungen, sich bei seinen Reisen auf kürzere Strecken zu beschränken. Jacob dagegen war in Paris, in Wien, in Italien, in Holland, in Schweden und 1815 mit den Armeen in Frankreich. Ganz unerwartet erschien er oft mit der Ankündigung, er habe eine Reise vor, und von unterwegs erst meldete er, wohin er sich gewendet habe. Darüber werden viele Briefe Auskunft geben, wenn später einmal die Sammlung ihrer Briefe erschienen sein wird.

Jacob hatte Goethe's Statuette von Rauch in seiner Stube, Wilhelm Weisser's Büste. Goethe war ihre höchste Autorität. Aber sie waren keine Goethesammler, und erst bei Beginn der Wörterbucharbeit empfingen sie von Hirzel die „Ausgabe letzter Hand". Ihre gemeinsame „liebe" Bibliothek, für die sie schon als Studenten sammelten, stand in Jacob's Zimmer. Als Bibliothekare sorgten sie für sorgfältige Aufstellung und behandelten ihre Bücher wie Untergebene, die Rücksicht verdienten. Die Regale waren niedrig, daß man zu den obersten bequem mit der Hand greifen konnte.

Von der Höhe dieser Bretter sahen in lebensgroßen,

zum Theil dunkel gewordenen Oelgemälden die Antlitze der Vorfahren und Verwandten herab. Andere hingen in kleineren Gemälden oder in eingerahmten Zeichnungen an vielen Stellen wo die Wände von Büchern frei blieben, uns Kindern wohl bekannt. Nach den Namen und Schicksalen dieser ernsten Leute aber fragten wir Kinder nicht.

Der Urgroßvater Jacob und Wilhelm's ragt als der Bedeutendste darunter hervor, Friedrich Grimm, geboren den 16. October 1672 zu Hanau und gestorben dort den 4. April 1748. Mit zwanzig Jahren schon Fürstlich Isenburgischer Hofprediger, im nächsten Jahre als zweiter Prediger nach Hanau berufen und 1706 dort erster Prediger und Kircheninspector, Aemter, denen er zweiundvierzig Jahre vorstand. Seine Vorfahren lassen sich bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts verfolgen.

Wohin dieses Bildniß in Zukunft auch einmal gelangen mag: wer es ansieht, wird ehrfurchtsvoll den Mann betrachten, der mit erhobener Hand und aufgestrecktem Zeigefinger die Stelle der Bibel zu erklären scheint, auf deren aufgeschlagenes Blatt die Linke hinweist. Johannes XV, 5: „Ich bin der Weinstock". Das Bild wurde 1741 gemalt, als Grimm im 69. Jahre stand. 1748 starb er. In einem Briefe, den er drei Wochen vor seinem Tode „moritura manu e lecto" schrieb, nimmt er Abschied von seinen geehrten Herren Brüdern, den Pfarrherren, die er zweiundvierzig Jahre lang als Kircheninspector zu visitiren hatte. In beweglichen Worten erinnert er sie, „alle Treue, Fleiß, Kräfte Leibes und der

Seele anspannen und sich keiner Arbeit und Mühe verdrießen zu lassen". Der heutige Pfarrer zu Steinau, Georg Junghans, der die amtliche Thätigkeit Friedrich Grimm's verfolgt hat, sagt von ihm: „Wenn wir die Arbeit Grimm's und seiner Diöcesangeistlichkeit auf den Quartal-Conventen betrachten, so muß uns das Gefühl staunender Bewunderung einem Manne gegenüber anwandeln, der in so hingebender, treuer, nie ermüdender, geradezu großartiger Weise es sich hat angelegen sein lassen, seine Pfarrer wissenschaftlich anzuregen." Auf dem Worte wissenschaftlich liegt in diesem Satze der Accent.

Neben dem Bildnisse Friedrich Grimm's stand das seines Sohnes, wiederum Friedrich, welcher als Pfarrer in Steinau starb.. Von ihm hat Jacob in den Familiennachrichten gesprochen, die er in seiner eigenen Lebensgeschichte giebt. Bei seinem Einzuge in Steinau, wohin er 1730 als „Hochgräflich-Hanauischer Wohl- und ordentlich beruffener Evangelisch-Reformirter Stadtpfarrer" ging, widmete ihm sein „ergebenster einiger Bruder Jonas eine „Christ-Brüderliche Gratulation", so daß hier zum ersten Male zwei Brüder Grimm, beide Theologen, nebeneinander stehen. In den Anmerkungen zu diesem in Folio groß gedruckten Gedichte wird bezeugt, daß die Voreltern der Brüder nun (1730) „schon 70 Jahre der Hanauischen Kirche gedient und vorgestanden". Jonas Grimm war damals siebzehnjähriger Student der Theologie und kam nicht über 22 Jahre hinaus. Auch sein Porträt ist da, Er trägt einen siegellackrothen Rock und stemmt den Arm

in die Seite. Während ich in den anderen Köpfen Aehnlichkeiten mit den Nachkommen finde, ist dieser mir fremd.

Nach Steinau ist dann auch des Pastor Friedrich's Sohn, mein Großvater Philipp Wilhelm Grimm, gegangen (zuerst als Jurist in Hanau arbeitend) und dort in der besten Kraft seiner Jahre gestorben. Sein und seiner Frau, meiner Großmutter, und deren Vater und Mutter Bildnisse besitzen wir von dem heute noch rühmlich bekannten Hanauer Maler Urlaub so gut gemalt, daß diese kleinen Porträts eigenen Kunstwerth haben. Zudem sind sie vortrefflich erhalten. 1788 hat sich die gesammte Familie von dem Meister malen lassen. Als Jüngster in der Reihe dieser Köpfe figurirt Philipp Wilhelm Grimm's ältestes Söhnchen, Jacob. Ich hoffe, daß nach meinem Tode, da ich die Familie abschließe, diese Bilder einmal in Ehren gehalten werden. Sie sollen nach Hanau kommen, wo auch das Denkmal der Brüder stehen wird. Denn ich fürchte, da es sich um Kunstwerke handelt, es könne in Berlin sich gegen das Andenken Jacob und Wilhelm Grimm's das fortsetzen, was man gegen ihr Hanauer Denkmal im Sinne hatte.

Urlaub's kleines Oelgemälde stellt Jacob Grimm als zweijähriges Kind dar. Wie er in einem violetten Habit, mit breiter hellgrüner, in großer Schleife seitwärts zugebundener Schärpe, ein gefältelt auslaufender Hemdkragen bis auf die Schultern fallend und silberne Schnallen auf den „Schüchelchen", dasteht und, die Füße leicht übereinandergeschlagen, mit losen Blumen in beiden Händen

sich an einen kleinen Felsen lehnt, zeigt er die Freude, die den Eltern mit dem Bildchen bereitet werden sollte. Blumen im Vordergrunde, blau und roth, auf langen Stielen mit leichten Schmetterlingen dazwischen, Gebüsch von oben sich zudrängend, schlanke Bäume im Hintergrunde: Alles vereint sich zu einem beinahe märchenhaften Ganzen. Und schon liegt auf dem kindlichen Antlitz eine Aehnlichkeit mit den späteren ernsten Formen des Gesichtes.

Jacob war neun Jahre alt als sein Vater starb. Mit fester, fast männlicher Handschrift trug er den Bericht des großen Unglücks, das die Familie betroffen hatte, in die Bibel ein, die sein Großvater zur Aufnahmestätte dieser Anzeigen eingeweiht hatte. Auch dieses Buch empfehle ich der Ehrfurcht Derer, die es später einmal im Grimm-Schranke finden. (Bücher werden oft etwas rauh angefaßt.) Jacob Grimm war lange Zeit Bibliothekar, er hatte später, ich wiederhole es, auch der eigenen Bibliothek gegenüber Respect vor diesen Behältern des Edelsten, was die Nationen hervorbringen, und zeichnete die höher stehenden Werke durch kostbareren Einband aus. Bei seines Vaters Tode schon brach diese Sorgfalt in der Art durch, wie er den geliebten Vater durch tadellose Schrift zu ehren suchte. Der Grimm-Schrank ist von mir und meinen Geschwistern der königlichen Landesbibliothek in Berlin zum Geschenke gemacht worden. Er enthält den schriftlichen Nachlaß der Brüder, vor Allem ihre Correspondenz. Es wird nach meinem und meiner Schwester Tode noch viel hinzukommen.

Jacob betrachtete sich, so jung er war, nach des Vaters Tode als Haupt der Familie. Immer haben seine Geschwister diese Stellung anerkannt. Er war der Nachfolger der höchsten Autorität. Nur die Mutter stand über ihm, die er in fast pedantischer Weise, so lange sie lebte, als die oberste entscheidende Instanz auch da das letzte Wort zu sagen bat, wo die arme gebeugte Frau sich gerne dem Willen des Sohnes unterordnete. Mein Vater Wilhelm, nur 13 Monate jünger als Jacob, hat dessen höhere Stellung bis in ihre letzte Zeiten stets anerkannt. Erst jetzt entdecke ich mit Rührung zuweilen, wie heilig ihm dieses Verhältniß war; denn es lag etwas Herrschendes in Jacob's Natur, dem sich unterzuordnen nicht immer leicht war.

Als Kind damals sorgte er dafür, daß dem Andenken seines Vaters kein Unrecht geschähe. Wir haben Briefe von ihm an seinen Großvater aus diesen Tagen; in einem tritt er heftig auf gegen einen Schneider, der, wie er vernommen habe, in einem Wirthshause ehrenrührig von seinem seligen Vater gesprochen. Er verlangt, daß der Verleumder vor Gericht gefordert werde. Auch die politische Lage Deutschlands hält er im Auge, freilich nur von dem Gesichtspunkte aus, wieweit Steinau, wo der Mutter Sitz geblieben war, von den Bewegungen der Truppen betroffen werden könne. Preußische Regimenter zogen damals gegen die französische Republik durch. Mein Vater erzählte, wie die Cavallerie durchbohrte Brote den Pferden auf die langen Schwänze gestreift und Knoten

darunter gemacht habe, und wie in der voraufziehenden Musik auch Violinen ihre Stelle gefunden hatten. Auch erinnerte er sich, wie sie sich mit dem Ohr auf den Erdboden gelegt, um das Dröhnen der Kanonen zu hören, mit denen Mainz beschossen wurde. Aus diesen Steinauer Kinderzeiten haben Jacob und Wilhelm in ihren Biographien erzählt, und so auch Ludwig und Ferdinand Grimm, die jüngeren Brüder, beide in biographischen Aufzeichnungen, die vorhanden sind. Umgeben von Verwandten und Freunden führte die Familie, als die vornehmste der kleinen Stadt, ein ungetrübtes Dasein, dessen Mitte das jüngste, einzige Schwesterchen Lotte bildete, von Allen zärtlich geliebt. Das änderte sich in dem Maaße, als die Kinder heranwuchsen.

Zuerst verließen Jacob und Wilhelm Steinau. In Hanau geboren, waren sie doch so jung von dort fortgekommen, daß sie Steinau als ihre Vaterstadt ansahen. Ludwig, der Maler wurde, ist mehrfach nach Steinau zurückgekehrt, und in Zeichnungen, Aquarellen und Skizzen liegt die dortige Gegend vor mir, als hätte ich meine eigene Jugend da verlebt. Er auch erzählt in seinen Lebenserinnerungen am anschaulichsten, wie es im väterlichen Hause dort zuging. Auf einem einzelnen Blatte hat Wilhelm niedergeschrieben, wie er Abschied von Steinau nahm. „Wie wir zum ersten Male weggingen nach Kassel, ist mir am lebhaftesten der Augenblick, wo wir aus der Stadt fuhren. Wir saßen in der Kronenwirthskutsche, ich vorwärts und sah in der Ferne unsern Bien-

garten mit den weißen Steinpfosten und dem rothen Gitterthor, und ein großer Nebel lag darauf, ich dachte an all die Zeit, die ich darin zugebracht, sie war mir aber als ganz fern und als liege ein großer Graben dazwischen und ich sey ganz abgeschnitten davon und fange nun etwas neues an."

Diese Erinnerung schließt eine Reihe anderer ab, die auf demselben Blatte stehen. „Ich weiß noch ganz klar, wie ich in einem weißen Kleid mit rothem Band in dem Bousquet zu Philippsruhe (bei Hanau) mich verloren hatte, und wie ich die glatten, beschnittenen Baumwände, an welchen alle Blätter nebeneinander hingen, und den reinen Kies auf dem Wege ängstlich schnell aber scharf betrachtete; wie mir die Stille, in die ich horchte, und die grüne Dämmerung immer mehr Angst machte und eine Angst sich auf die andere stellte, wie ein Stein auf einen Stein, und sie so immer wuchs.

„Ich erinnere mich genau, daß an einem Sommermorgen die Soldaten in Hanau zur Revue auszogen, ich guckte aus dem Fenster, und man konnte sie nur ganz am Ende der langen Gasse quer vorbeiziehen sehen. Die Flinten glänzten in der Sonne, und ich dachte, wie froh ich seyn würde, wenn ich einmal mit hinaus dürfte gehen, neben der schönen Musik und in den frischen Morgen.

„Das war häufig bei uns, daß die Mutter auf einem Tritt saß am Fenster und in den Spiegel sah, der haußen fest war und worin man alle Leute auf der Straße sehen konnte. Der eine Flügel des Fensters stand auf, die

Sonne lag auf den Dächern, und die Stühle des Strumpfwirkers schnurrten beständig. Das war immer eine langweilige Zeit.

„Einmal waren wir zu einem Fest beim Großvater, die Haare waren uns gebrannt und gelockt, ich ging aus der Stube heraus, die Backen waren mir heiß und ich ging auf den rothen Steinen des Hausehrens, die abfärbten.

„Als wir in der langen Gasse in Hanau wohnten, war unten rechter Hand ein Saal, die Tapete war im Grund weiß und zwischen Blumen standen braune und grüne Jäger, die ich immer gerne betrachtete."

Diese Erinnerungen also sind aus den ersten Hanauer Zeiten. 1790 wurde der Vater nach Steinau versetzt, vor Wilhelm's fünftem Jahre also geschah das.

Ich füge aus eigener Erinnerung hinzu, daß ich Anfang der fünfziger Jahre mit meinem seligen Vater einen Tag in Hanau zubrachte. Wir sahen das Schloß Philippsruhe mit seinem Park in der Ferne liegen und er erzählte mir, daß sein Vater und seine Mutter sich darin verlobt hätten. Der Vater habe gehört, daß jemand Anders sie heirathen wolle, und sei ihr und ihren Eltern in dem Garten des Schlosses nachgeeilt, wohin sie spazieren gegangen waren. Dann fuhren wir in der Stadt umher und er zeigte mir allerlei ihm bekannte Plätze und das Haus wo sie wohnten.

Ueber das Fortgehen von Hanau nach Steinau berichtet er dann. „Die erste Reise von Hanau nach

Steinau ist mir auch noch in dem Sinn, ich saß auf einem Kästchen in dem Wagen, das mit gelbem Blech beschlagen war, und schlief viel auf dem Schooße der Tante. Die Achtecke an den Wirthshäusern in den Dörfern kamen mir so seltsam vor. Die weißen Blüthen an den schwarzen Dornen ohne alles grüne Laub kamen mir immer wieder wie Schneeflocken vor, und der Müller mußte einen Zweig abbrechen und in die Chaise reichen. Das geschah kurz vor Gelnhausen.

„Wenn ich (in Steinau dann) auf der Orgel in der Kirche saß und gepredigt wurde, legte ich beständig den Kopf auf die Hand und dachte nach, wie es nun sein müßte, wenn ich zur Thür hinausging und statt in Steinau in Hanau wär und zu dem Großvater ging. Nach dem Tod des Vaters dachte ich immer daran, wie es seyn würde, wenn er auf einmal unter den Leuten wäre, die aus der Kirche gingen, und mich bei der Hand faßte, oder wenn er hinter der Thüre ständ und mich anredete. Daran dachte ich solang, daß ich oft glaubte, es könne wohl geschehen: gefürchtet aber habe ich mich dabei gar nicht."

Des Großvaters Zimmer Porträt ist unter denen von der Hand Urlaub's am besten erhalten. Er hat einen dunkelzimmetbraunen Rock mit großen goldenen, gemusterten Knöpfen an, aus dem ein weißer Jabot vorn heraushängt. Er trägt eine kurzgehaltene weiße Perrücke und hat ein blühendes, ausdrucksvoll modellirtes Antlitz. Ein ganz alter Mann. Philipp Wilhelm Grimm's, meines

Großvaters, Kopf dagegen ist eher schmal. Jacob sieht ihm sehr ähnlich. Philipp Wilhelm zählte erst vierundvierzig als er starb.

Es fällt mir auf, wie bei meinem Vater, wenn er von seinen Erlebnissen schreibt, auch wenn er später davon erzählte, das Bedürfniß sich geltend macht, die Momente seines Lebens abzurunden, und wie Farbe und Licht und Schatten bei ihm eine Rolle spielen. Er erzählt mit dichterischer Anschauung und hat das Bestreben, die Scenen zu Bildern für sich zu gestalten. Jacob giebt nur das Thatsächliche; die Wirkung seiner Aufzeichnungen beruht auf der durchdringenden Wiedergabe des Geschehenen. Wilhelm hat den Drang, Anderen zu erzählen, Jacob schreibt gleichsam nur für sich allein nieder. Seltsamer Weise hatte Ludwig Grimm, der Maler, viel mehr von Jacob's als Wilhelm's Natur, so daß seine Zeichnungen und Radirungen nach der Natur, die er wie Tagebuchblätter für sich allein machte, die Malereien, bei denen er an das Publicum denken mußte, bei Weitem übertreffen.

Wenn mein Vater und Onkel von ihren frühesten Kasseler Erlebnissen erzählten, wo sie zusammen das Lyceum besuchten, so bildeten die Steinauer Zeiten einen fernen Hintergrund. In Kassel auf sich allein angewiesen, gewannen sie sofort die innere Selbständigkeit, die für ihr ganzes Leben das Kennzeichen ihrer Natur war. Sie fühlten als die beiden Aeltesten die Verpflichtung, für ihre Geschwister zu sorgen, und sich selbst gegenüber die Nöthigung, ihrem Drange nach Belehrung Befriedigung

zu verschaffen. Damit verband sich der natürliche Trieb, bei allen ihren Studien von Deutschland, zumal von Hessen auszugehen und dahin zurückzukehren. Selten ist das öffentliche Leben in Deutschland so sehr den Bestrebungen jugendlichen Fleißes günstig gewesen, als die Ereignisse, die die Anfänge dieses Jahrhunderts mit sich brachten. Sie beweisen, daß nicht die Zeiten die glücklichsten für ein Volk sind, wo es der Ruhe genießt, sondern die, wo das Leben jeden Einzelnen anspornt, alle Kräfte einzusetzen.

Jacob und Wilhelm also machten das Lyceum in Kassel durch und gingen nach Marburg. Jacob's Abgangszeugniß vom 13. März 1802 ist erhalten: in den abschließenden Worten spricht der Rector Richter die Hoffnung aus, Jacob werde sich einst einmal daran erinnern, welche wissenschaftlichen Erfolge er als sein Lehrer ihm vorausgesagt. Beide Brüder haben die Rechte studirt. Savigny war der erste Lehrer, der sie mit dem höchsten Inhalte des Begriffes Wissenschaft bekannt machte. Durch ihn kamen sie mit den Brentano's und mit Arnim in Berührung. Die Verwandlung Hessens in einen Theil des neuen napoleonischen Königreiches Westfalen mit Kassel als Hauptstadt darin brachte für die Kasselaner eine Erweiterung der politischen Anschauungen mit sich, denn ein Abglanz des Pariser weltbeherrschenden Daseins fiel auf Jerome Napoleon's Residenz. Die Brüder wurden ohne ihr Zuthun auf eine Höhe gestellt, von der aus sie die Ereignisse rings umher in weitem Umkreise vor Augen

hatten. Damals gewannen sie die Gabe, die Fälle der europäischen Politik zu überblicken als hätten sie die Erfahrungen staatsmännischer Thätigkeit hinter sich, die sich zumal 1848 bewährte, wo sie innerhalb der plötzlichen Verwirrung das Geschehende einer ruhigen Kritik unterwarfen. Jacob und Wilhelm Grimm haben immer das Wohl und den Ruhm ihres Vaterlandes verfolgt, niemals aber im Sinne einer Partei gearbeitet. Niemals auch im Sinne einer gelehrten Partei. Für sie gab es ein Deutsches Vaterland, dessen siegreiche Größe auf jedes Opfer Anspruch habe. Ein Programm aber, mit welchen Mitteln gearbeitet werden müsse, hatten sie nicht. Besonders aber: alles persönliche Sichvordrängen war ihnen fremd. Ueberall suchten sie sich nur die Stille zu verschaffen, die ihre Arbeitsstuben umgäbe: mehr haben sie nie bedurft und nie verlangt. Ihr Trieb war, zu sammeln, was als Denkmal des deutschen Geistes erreichbar wäre. Das nannte Clemens Brentano zuerst, als er Arnim von den Brüdern schrieb: die Brüder Grimm säßen und sammelten.

Die Kasseler Zeit fängt für meine Augen erst da recht lebendig zu werden an, als auch die Großmutter Steinau verließ und mit den andern Kindern nach Kassel zog. Jacob und Wilhelm hatten ausstudirt, die jüngeren Geschwister aber mußten noch erzogen werden. Unter ihnen Ludwig Grimm. Von ihm stammen die Porträts der Geschwister und anderer Verwandten in Fülle. Die Mutter hat er in vielen Stellungen gezeichnet. Auf dem Schreibtische meines Vaters stand, soweit ich zurückdenke,

eine vergoldete Dose mit ihrem Miniaturporträt darauf. Heute in meinem Besitze. Es zeigt die Mutter in ihren letzten Jahren. Wie meine eigene Mutter hieß sie Dorothea. Sie ist nicht sehr alt geworden.

Nach der Mutter Tode nahm das Zusammenleben sämmtlicher Geschwister in Kassel abermals neue Form an. Alle Sorgen aber verhinderten nicht, daß Jacob und Wilhelm's Dasein sich zu immer weiterer Arbeit erbreiterte, und daß sie zugleich, wollend oder nicht wollend, zur Mitte eines Kreises junger Freunde und Freundinnen wurden, den sie belebten und dem sie den Wunsch einflößten, an dem, was die Brüder betrieben, selbst geistig betheiligt zu sein. Ihre Werke und ihr Briefwechsel zeigen, wie wohl sie sich inmitten dieses selbsterzogenen Publicums fühlten. Es liegt etwas herrlich Autochthonisches in den Kasseler Zeiten Jacob's und Wilhelm's. In der Blüthe dieser Tage sind die Kinder- und Hausmärchen gesammelt und gedruckt worden.

Die Kinder- und Hausmärchen sind nicht das Product in besonderer Richtung gethaner Arbeit, sondern eines der herausgegriffenen Resultate sammelnder Thätigkeit. Die Brüder hatten bei den Märchen freilich die Kinder als den mitgenießenden Theil im Sinne. Das beweist schon die Widmung der ersten Auflage von 1812: „An die Frau Elisabeth von Arnim für den kleinen Johannes Freimund." Freimund war Achim und Bettina von Arnim's erstes Kind, damals noch nicht lange auf die Welt gekommen. Aber man lese die Vorrede: wie wenig

bei den Kinder- und Hausmärchen von den Sammlern damals an den alleinigen Gebrauch für Kinder und Haus gedacht wurde; in erster Linie kam es den Brüdern darauf an, diese bis dahin unbeachtet gebliebenen Blumen, die der dichtenden Phantasie des Volkes entsprangen, als einen Theil des allgemeinen nationalen Reichthums überhaupt ans Licht zu bringen.

Diese erste Ausgabe liegt vor mir. Ein Band auf schönes Papier gedruckt. Der Titel noch ohne die Bezeichnung Erster Band. Hier liegt ein Buchzeichen, unbekannt von wem. Darauf gestickt mit grüner Seide:

Für dein Mädchen ohne Hände
Dankten gern zwei Mädchenhände.

Die Vorrede trägt das Datum: „Cassel, am 18. October 1812." Darunter schrieb Jacob später: „gerade ein Jahr vor der Leipziger Schlacht". Ich finde ferner von meines Vaters Hand unter anderen noch folgende Bemerkungen: „Die Vorrede von Wilhelm, ein paar Zusätze von Jacob." „Von Jacob Märchen 6, 8. (Von der Nachtigall und der Blindschleiche und Die Hand mit dem Messer), aus dem französischen und englischen übersetzt; ich habe sie in der folgenden Ausgabe durch deutsche ersetzt." „Von Jacob erzählt Nr. 12, 40, wahrscheinlich 51, 57. (Rapunzel; Der Räuberbräutigam; Der Fundevogel; Vom goldenen Vogel.) — Die Anmerkungen gemeinschaftlich." — Daraus geht hervor, daß die Hauptmasse damals von Wilhelm gearbeitet wurde. Auch den

dritten (wissenschaftlichen) Theil hat er fast allein 1821 vollendet.

Wilhelm hat in eines der Handexemplare des ersten Bandes außer vielen Umänderungen stilistischer Art unter den meisten Märchen aber auch die Namen Derer eingetragen, von denen er sie empfing. Da nun finde ich meine liebe, selige Mutter Dorothea genannt, lange bevor sie meinen Vater heirathete. 1795 geboren, war sie 1811, wo ich ihren Namen im Buche zuerst erwähnt finde, sechzehn Jahre alt. Aus ihrem Munde hörte Wilhelm gerade ein Dutzend der schönsten Märchen. Von anderen des zweiten Bandes, die von ihr stammen, erzählte sie selbst mir. So der Abschluß des ‚König Drosselbart' und das Märchen von den Sternen, die dem armen Kinde vom Himmel herabregnen.

Dortchen Wild's Vater war ein in Kassel ansässig gewordener Berner Bürger, Apotheker, den vornehmen Familien seiner Vaterstadt angehörig, dessen Vorfahren in der Schlacht von Murten mitgekämpft und dort Beute gemacht hatten. Ich habe in Bern die schwere silberne Kette in Händen gehabt, die ein Wild einem burgundischen Ritter abgenommen, auch das gewaltige, zweihändige Schwert, das er führte. Der Vater meiner Mutter, die selbst noch Berner Bürgerin war, besaß in der Margasse in Kassel die Sonnenapotheke, ein in vielen, sich übereinander vorschiebenden Stockwerken aufgethürmtes Haus, in dessen Nähe meine Großmutter bei ihrer Ueberfiedelung nach Kassel sich einmiethete. (Heute bezeugt eine Tafel

ihre Wohnung, die nach ihrem Tode auch ihre Kinder innehatten.) Es gab kein Haus in der engen Margasse, dessen Geschichte meiner Mutter nicht geläufig war. Sie wußte uns Kindern immer Neues aus ihrer einstigen Nachbarschaft zu erzählen. Frau Grimm hatte fünf Söhne und eine Tochter, in der Wild'schen Apotheke lebten sechs Töchter und ein Sohn. Einige auf beiden Seiten noch beinahe in den Kinderschuhen. Herr Wild war ein wohlhabender Mann. Er besaß um Kassel herum Gärten und Ländereien. „Im Garten" erzählte Dortchen Wild meinem Vater eine Reihe Märchen. Unter ‚Hansens Trine' steht: „Dortchen, 29. September 1811, im Garten"; unter ‚Tischchen deck' dich': „Dortchen, 1. October 1811"; unter ‚Frau Holle': „Dortchen, 13. October 1811 im Garten." Es muß 1811, wie am Rhein, damals auch in Kassel ein schöner, warmer Herbst gewaltet haben. Am 9. October des folgenden Jahres werden ‚Die drei Männlein' von Dortchen erzählt und an demselben Tage ‚Allerleirauh', nachdem am 19. Januar 1812 ‚Die sechs Schwäne', ‚Der singende Knochen' und ‚Der Liebste Roland' alle „im Gartenhaus am Ofen" erzählt worden waren. Hänsel und Grethel ist vom 15. Januar 1813. Bei anderen Märchen steht nur ‚Dortchen' ohne Datum. Dieses ‚im Garten' erinnert mich an meiner guten Mutter Liebe zu Allem was mit Gärtnerei zusammenhängt. Ihr und ihren Geschwistern und deren Kindern wieder war das angeboren. Ein Wunsch, sagte sie oft, sei ihr nie erfüllt worden: auch nur ein ganz kleines Gärtchen zu

besitzen. Dafür zog sie immer in Töpfen allerlei Grünes und hatte ihre Freude daran.

In den Gedanken der Meisten, welche heute die Grimm'schen Kinder- und Hausmärchen nicht als Kinder genießen, sondern über ihre Entstehung nachdenken, hat die Anschauung sich gebildet, als seien sie wörtlich den Erzählungen nachgeschrieben worden, welche unter den Leuten umgingen, so daß, wenn Jacob und Wilhelm Grimm anderen, später lebenden Sammlern nicht zuvorgekommen wären, diese das Eigenthum des Volkes ebensogut sich hätten aneignen können. In der Gestalt, in welcher die Märchen von den Brüdern Grimm dem Volke dargeboten worden, sind sie erst dadurch, daß sie von ihnen dargeboten wurden, wieder zum Eigenthum des Volkes geworden, denn vor der Grimm'schen Fassung waren sie das nicht. Meine Mutter hat als junges Mädchen freilich Hänsel und Grethel meinem Vater erzählt; daß dieser aber einfach nach ihrem Dictate geschrieben hätte: so einfach liegt die Sache hier nicht. Wilhelm hat den späteren Auflagen der Märchen den oben genannten, weniger bekannten dritten Theil beigegeben, worin er sich, aber ohne Personen zu nennen, über die Herkunft der einzelnen Märchen ausspricht. Bei Hänsel und Grethel heißt es hier nur: „Nach verschiedenen Erzählungen aus Hessen". Hieraus erklärt sich nun aber, warum er an der Stelle des ersten Bandes, wo er meine Mutter handschriftlich als Quelle des Märchens nannte, dies nicht am Schlusse, sondern mitten im Märchen that, wo er einen

Nachtrag handschriftlich einschiebt, der später erst in den zweiten Druck hineinkam: eine der schönsten Stellen des Märchens.

Da nämlich, wo die alte Hexe fragt:

Knupper knupper kneischen
Wer knuppert an meinem Häuschen?

erschrecken im ersten Drucke des Buches die Kinder nur und die alte Hexe kommt gleich aus der Hausthüre. Die schriftliche Randbemerkung meines Vaters besagt hier, daß die Erinnerung meiner Mutter diese Scene weiter ausmalte: Sie nämlich erst berichtete nachträglich die Antwort der Kinder:

Der Wind! der Wind!
Das himmlische Kind!

und das Uebrige, wie es in den folgenden Ausgaben dann zu lesen steht. Im dritten Bande führt mein Vater neben den „verschiedenen bewährten Erzählungen" dann noch eine schwäbische Form dieses Märchens und andere Anklänge an. Hieraus schon erhellt, wieviel sowohl auswählende als zusammenfassende und redigirende Arbeit nöthig war, um diejenige Form der Märchen zu finden, in welcher die Kinder- und Hausmärchen heute zu einer Sammlung geworden sind, welche dem Geiste des Deutschen Volkes fertig entsprungen zu sein scheint.

Nicht nur Dortchen aber lieferte aus der Familie Wild Stoff für die Sammlung. Sechs Schwestern Wild waren es; eine von den drei älteren war Gretchen, durch

Schönheit und Talente ausgezeichnet. Ein vorhandenes Bildniß läßt sie erkennen: das blonde, fein sich kräuselnde Haar und die zarte Haut. Von ihr sind die am frühesten datirten Märchen: ‚Prinz Schwan', „Gretchen 1807," und ‚Das Marienkind' aus demselben Jahre; ‚Vom getreuen Gevatter Sperling', „Gretchen 1808"; ‚Von dem Dummling', ‚Katz und Maus in Gesellschaft' und ‚Vom gestohlenen Heller', 1808. Gretchen heirathete früh und starb früh. Ihre Kinder sind von meiner Mutter erzogen worden; sie haben uns Kindern dann nahe gestanden und ihre Kinder und Enkel stehen uns heute nahe.

Talente vererben sich: woher hatten Gretchen und meine Mutter die Märchen? Wir denken zunächst an ihre eigene Mutter. Auch von Frau Wild sind Bilder da, aber auch von deren Mutter, von meiner Mutter Großmutter also, giebt es eine Miniatur, die ich von Kind auf kenne: eine alte Frau mit zarten, fein geschnittenen Zügen. Sie hat etwas sehr Vornehmes. Sie trägt ein weißes Spitzentuch über dem hochaufgesteckten gepuderten Haare und einen Marderpelz, in dem sie sich Sontags in der Portechaise zu ihrer Tochter Wild tragen ließ. Sie hieß Huber und war die Tochter des berühmten Gesner, der, wie meine Mutter nie dazuzusetzen vergaß, den Thesaurus geschrieben hat. Gesner's Thesaurus linguae latinae ist der Vater der neueren lateinischen Wörterbücher. Meiner Mutter Großmutter, Gesner's Tochter also, war als Kind schon von solchem Eifer für

die Philologie beseelt, daß sie, hinter einem Vorhange im Auditorium sitzend, ihres Vaters Vorlesungen hörte. Dabei passirte es, daß sie einschlief und von ihrem Sitze herab ins Auditorium hineinfiel. Die Studenten aber hegten solche Ehrfurcht vor ihrem Professor, daß sie nicht lachten. Frau Wild war eine kleine, zierliche Frau. Zwei Märchen hat sie Wilhelm Grimm erzählt, unter denen ihr Name steht: ‚Strohhalm, Kohle und Bohne auf der Reise' und ‚Läuschen und Flöhchen', beide durch ihre Niedlichkeit in einer gewissen Verwandtschaft und durch eine graziöse Besonderheit für sich bestehend. Mit denen, welche Dortchen erzählte, haben sie aber nichts gemein.

Dortchen denn auch empfing seinen Reichthum aus anderer Quelle. Ueber der Wild'schen Kinderstube in der Sonnenapotheke, mit ihren vielen Gängen, Treppen, Stockwerken und Hinterbaulichkeiten, die ich selbst alle noch als Kind durchstöbert habe, waltete die Alte Marie, deren Mann im Kriege gefallen war, und die jeden Abend aus ihrem „Hawermännchen" ihr Abendgebet las. Von ihr hat der erste Band der Märchen seine schönsten Märchen erhalten. Von ihr stammen: ‚Brüderchen und Schwesterchen': ‚Von der Marie', 10. März 1811; ‚Rothkäppchen': „Herbst 1812"; ‚Das Mädchen ohne Hände': „10. März 1811"; ‚Der Räuberbräutigam'; ‚Der Gevatter Tod': „20. October 1811"; ‚Des Schneiders Daumerling Wanderschaft'; ‚Dornröschen' und andere ohne Datum. Ich führe die Stücke in der Reihenfolge des Druckes an. Man fühlt sogleich, daß Dortchen und

Gretchen wahrscheinlich nur weiter gaben, was die alte Marie ihnen eingeprägt hatte.

Mit den Wild's und Grimm's vereinigte sich aber eine dritte Familie, die Hassenpflug's. Ludwig Hassenpflug, der als Minister des Kurfürsten von Hessen lange Jahre später eine trübe Berühmtheit erhalten hat, die allmälig erst zu verblassen beginnt, war damals fast noch ein Kind, seine beiden älteren Schwestern aber Dortchen Wild's und Lotte Grimm's Freundinnen. Amalie Hassenpflug (die Verfasserin des Buches: „Gretchen Verflassen" und die Freundin Annette's von Droste-Hülfshoff) war damals aufblühend in Schönheit und Beweglichkeit des Geistes. Ludwig Grimm hat sie oft gezeichnet. Es liegt etwas in ihren Zügen, als habe man ihr früh schon angesehen, daß ein so selbständiger, scharfblickender Geist nicht dazu bestimmt sei, sich zu verheirathen. Sie starb in Mersburg am Bodensee. Sie vielleicht stand durch ihre geistige Ueberlegenheit von allen den jugendlichen Erscheinungen jener Zeit Jacob und Wilhelm am nächsten.

Viele der Märchen des ersten Bandes tragen die Bemerkung: „von Hassenpflug's"; die meisten darunter aber die besondere Bezeichnung: „von der Jeanette". Jeanette Hassenpflug war die jüngere Schwester, durchaus anders als Amalie und geistig nicht mit ihr zu vergleichen, aber eine vorzügliche Erzählerin und Wiedererzählerin. Die Hassenpflugischen Märchen beginnen 1811, die meisten fallen in den Herbst 1812. Von ihnen stammt, bis auf das Ende, das Dortchen wiederum zusetzte: „Der König

Drosselbart"; „Schneewittchen", aber auch dieses nicht von ihnen allein; ein Theil von „Rumpelstilzchen", zu dem auch Dortchen's ältere Schwester Lisette beisteuerte; „Der Teufel mit den drei goldenen Haaren"; „Der gestiefelte Kater"; „Herr Korbes" (Hühnchen und Hähnchen), dieses von Jeanette schon 1810 erzählt; „Vom Schneider, der bald reich wurde"; „Blaubart"; „Hurleburlebutz"; „Der König mit dem Löwen"; „Die Schwiegermutter". Die Mutter Hassenpflug war französischen Ursprunges: man bemerke, daß „Blaubart" und „Der gestiefelte Kater" nach Frankreich weisen. Von den übrigen mit Namen angeführten Contribuenten zum ersten Theile, die mir zum Theil unbekannt sind, erwähne ich noch August von Haxthausen, Frau Jordis und Achim von Arnim.

Durch die Familie Haxthausen wurden der Sammlung alle die Märchen wohl zugeführt, deren Ursprung im dritten Theile als „Aus dem Paderbornschen" angegeben ist. Eine Reihe von Brüdern und Schwestern hausten in Bökendorf. Darunter die Mutter der Dichterin Annette von Droste. Die Brüder Grimm waren oft dort, und Ludwig's Skizzenbücher sind erfüllt von Landschaftlichem aus der Gegend und von Porträts, unter denen die der Dorf- und Hausleute und die Hunde eine bedeutende Rollen spielen. August von Haxthausen erzählte das „Lumpengesindel" den 19. Mai 1812.

Von Frau Jordis wurden die Märchen „Von der Frau Füchsin" erzählt, 1812, im Herbste. Sie war die Schwester Bettina's und Clemens Brentano's. Von den

Brentano's, aber auch aus Steinau mögen die Märchen stammen, die im dritten Band die Bezeichnung tragen: „Aus der Maingegend". Eins der schönsten sandte Arnim: „Der Machandelbaum". Er hatte es vom Maler Runge in Hamburg empfangen. „Joringel und Jorinde" stammt aus dem Leben Jung Stilling's. Dennoch trat auch hier eine mündliche Erzählung „aus der Schwalmgegend" mit geringen Abweichungen hinzu.

Im Jahre 1815 kam der zweite Band der Märchen heraus. Die Vorrede ist vom 30. September 1814. In ihr wird nun ein neuer Name genannt: Frau Viehmännin aus Zwehren, einem dicht bei Kassel gelegenen Dorfe, hatte das für den zweiten Theil geleistet, was die Alte Marie am ersten gethan. In der Vorrede heißt es, sie betreffend: „Ein guter Zufall war die Bekanntschaft mit einer Bäuerin aus Zwehren, durch welche wir einen ansehnlichen Theil der hier mitgetheilten, darum ächt hessischen Märchen, sowie Nachträge zum ersten Bande erhalten haben. Diese Frau, noch rüstig, heißt Viehmännin, blickt hell und scharf aus den Augen und ist wahrscheinlich in ihrer Jugend schön gewesen. Sie bewahrt die alten Sagen fest im Gedächtniß, welche Gabe, sagt sie, nicht Jedem verliehen sei. Dabei erzählt sie bedächtig, sicher und mit eigenem Wohlgefallen daran; erst ganz frei, dann, wenn man will, noch einmal langsam, so daß man ihr nachschreiben kann. Manches ist auf diese Weise wörtlich beibehalten. Wer an leichte Verfälschung der Ueberlieferung, Nachlässigkeit und daher an Unmöglichkeit

langer Dauer als Regel glaubt, der müßte hören, wie genau sie immer bei derselben Erzählung bleibt und auf ihre Richtigkeit eifrig ist; niemals ändert sie bei einer Wiederholung etwas in der Sache ab und bessert ein Versehen mitten in der Rede gleich selber."

In dieser Vorrede zum zweiten Bande sprechen sich die Brüder über den Werth der Märchen aus als eines Buches, das Kindern in die Hände zu geben sei. In den zwei Jahren von 1812—1814 war die Rede oft darauf gekommen. Das Buch hatte als Kinderbuch in einer Richtung seine Wege gefunden, an die man beim ersten Bande kaum gedacht. Da war wohl mehr ins Auge gefaßt worden, was daraus den Kindern etwa erzählt werden könne; inzwischen hatten die Kinder sich der Märchen mit eigenen Augen bemächtigt.

Die Brüder geben zu, daß Manches bedenklich sei, bestehen zugleich aber darauf, daß man die Kinder gewähren lassen solle; sie würden schon herausfinden, was gut sei, und das Böse übersehen. Was Wilhelm hier sagt, ist das Richtige. Mag über dieses Thema noch soviel gestritten werden, das Resultat wird immer dasselbe sein: daß die Märchen, so wie sie sind, den Kindern in die Hände gegeben werden können. An anderer Stelle und getrennt vom Uebrigen möchte Manches mit Recht bedenklich erscheinen: an seinem Platze wird es keine verderbliche Wirkung haben. Diese Märchen gehören zum „Gesunden", und das Deutsche Volk bedarf ihrer.

Die zweite Auflage des Buches ist von 1819. Hier

hat der zweite Band als Titelkopf ein Porträt der Frau Viehmännin, der „Märchenfrau", von Ludwig Grimm gezeichnet und radirt. Von Ludwig auch ist vor dem ersten Bande „Brüderchen und Schwesterchen", wie sie im Walde schlafen, ein Engel mit Lilien in den Händen hinter ihnen. Compositionen zu den Märchen von Ludwig's Hand finden sich von da ab in Fülle bei ihm, nur Weniges aber davon ist herausgekommen. Um die Zeit, wo die zweite Auflage erschien, verheirathete Lotte Grimm sich mit Hassenpflug, und die nun allmälig erscheinenden Kinder, sowie später dann ich mit meinen Geschwistern fingen an, das erste lebendige Publicum für die Märchen zu werden. Wir sind mit ihnen aufgewachsen und betrachten ihren Inhalt als den der großen Weltgeschichte in den ältesten Zeiten. Die Märchen haben die Eigenschaft, immer wieder von den Kindern jedesmal als Neuigkeit aufgenommen zu werden. Alle standen sie für uns in Verbindung: ein großes Reich, wo all' das sich zugetragen hatte.

Es liegt in den Kindern aller Zeiten und aller Völker ein gemeinsames Verhalten der Natur gegenüber: sie sehen Alles als gleichmäßig belebt an. Wälder und Berge, Feuer und Sterne, Flüsse und Quellen, Regen und Wind reden und hegen guten und bösen Willen und mischen ihn in die menschlichen Schicksale. Es gab eine Zeit aber, wo nicht nur die europäische Kinderwelt, sondern die Völker selbst so dachten. Wie die germanischen Völker in diesem Zustande der Kindheit in Glauben, Sprache und Ueberlieferung sich verhalten, war Jacob's Studium; Wilhelm

dagegen wollte nicht bloß forschen, sondern auch das Gefundene der Gegenwart vermitteln. Wilhelm zumeist hat den Märchen ihre Form gegeben. In dieser Gestalt sind sie Schöpfungen für sich. Es ist neuerdings versucht worden, die Kinder- und Hausmärchen im Sinne einer schwächlichen Moral umzuarbeiten. Allein im Laufe von achtzig Jahren nun hat sich herausgestellt, daß sie, so wie sie sind, ein unentbehrliches Buch seien, und auf dieses Urtheil dreier Generationen hin weist man die Versuche der Verbesserer heute ab.

Immer sind die Brüder wie von einem lichten Mantel umgeben gewesen, der aus Ehrfurcht gewebt war. Nur ein einziges Mal hat widriger Wind ihn zur Seite gerissen: als gegen die Doppelstatue Jacob und Wilhelm Grimm's von Berlin aus Etwas unternommen wurde.

Die gute Sache aber erlitt durch diesen Schlag doch nur eine Verzögerung. 1896 wird die Statue, wie zu hoffen steht, aufgestellt werden. Ich habe kürzlich mit den von dem Hanauer Comité abgesandten Herren das in Eberle's Werkstätte zu München stehende Modell gesehen, und auch gewahren dürfen, wie sie gleich mir von seiner einfachen Größe ergriffen waren. Wilhelm sitzt auf einem Sessel. Ein aufgeschlagenes Buch ruht ihm auf den Knien. Er blickt nicht hinein, sondern vor sich hin ins Weite, nachsinnend, wie ich ihn schon als Kind gesehen hatte. Als bilde sich ein Gedanke in seiner edlen Stirn. Jacob, neben ihm stehend, mit der einen Hand und straffem Arme sich auf die Lehne des Sessels stützend,

blickt mit mehr gesenktem Antlitze zu dem Buche herab, als suche er noch in dessen Inhalte. Gemeinsame geistige Arbeit höchster Art kann nicht einfacher, sprechender und schöner dargestellt werden. Am Piedestale soll in einem Medaillon das Bildniß unserer Mutter angebracht werden, die beiden Brüdern bis zu den letzten Athemzügen zur Seite stand.

Dorothea Grimm's Grabstätte ist in Eisenach. Auf dem Kirchhofe liegt sie, an dem der Weg zur Wartburg heraufführt. Auf ihrem Steine ein knieender Engel, die Copie dessen, der in Kassel für Lotte Grimm's Grab von Werner Henschel, dem hessischen Bildhauer, der ein treuer Freund der Brüder Grimm gewesen ist, gearbeitet worden war. Meine Mutter starb im August 1867 in einem der kleinen Häuser, die auf halber Höhe zur Wartburg hinauf am Berge stehen.

Ludwig Grimm starb den 4. April 1863 zu Kassel.

Neben seinem Vater ruht in Berlin nun auch mein und meiner Schwester Auguste lieber Bruder Rudolf, geboren den 31. März 1830 in Göttingen, der die Kriege mitgemacht hat und jünger und kräftiger als ich, den 13. November 1889 gestorben ist.

Achim von Arnim's Briefwechsel mit Clemens Brentano.

I.

Achim von Arnim und Clemens Brentano gehören, der Rubricirung der heutigen Literaturgeschichte nach, zur Romantischen Schule. Der Begriff Schule bringt die Vorstellung mit sich, daß eine Anzahl gedrängt vereinter Jüngerer unter dem Einflusse eines Aelteren lernen und arbeiten, den sie verehren und fürchten. Die Romantiker sahen so zu Goethe auf. Keiner darunter zeigte seine Unterordnung so offen wie Arnim und wie Brentano. Trotzdem zwei souveräne Naturen von überquellendem inneren Reichthume, der ihnen eigen war. „Souverän" scheint der Idee der Anerkennung eines Oberhauptes zu widersprechen: Arnim und Brentano waren souverän, wie Studenten sich fühlen, welche, obgleich sie lernen, sich in Betreff geistiger Lebenskraft ihren Lehrern gleichstellen.

Diese Souveränität Arnim's und Brentano's entsprang besonderen Lebensfügungen. Goethe stand lange unter der Direction seines Vaters, die noch bis nach Weimar reichte. Darauf hatte er seinen Landesherrn,

anfangs scheinbar neben sich, bald über sich. Bei anderen deutschen Dichtern trat meist schicksalbindende Geldbedürftigkeit statt solcher Fesseln ein. Arnim und Brentano haben sich diese Arten von ἀνάγκη niemals aufgedrängt. Die Ungebundenheit ihres äußeren Daseins gestattete ihnen in frühen Jahren, zu thun, was ihnen beliebte. So ist Lord Byron und vor ihm Alfieri durch das Leben gegangen. Diese beiden bei scheinbar noch größerer Freiheit, dem Zwange aber unterliegend, mit dem der ihnen angeborene gesellschaftliche Rang sie umgab: eine Gefangenschaft, der zu entrinnen irdischen Menschen unmöglich ist. Byron fuhr, als er in seinem Vaterlande abgewirthschaftet hatte, auf eignem Schiffe unter eigner Flagge über das Meer zu neuen Abenteuern aus; Alfieri, zwanzig Jahre früher, mit eignem Wagen und Dienerschaft quer durch das damals noch wegloſe Europa von Italien nach Rußland und zurück. Beide strebten leidenschaftlich ziellos vorwärts. Den Geist getaucht in Träume, für die sie nach Worten suchten. Weder Vaterland noch Freunde bedurften ihrer. Sie ließen nichts zurück und wollten nichts erreichen. Nur das unerträgliche Schicksal, einsam zu sein, wollten sie los sein. Was ihnen freilich nie gelungen ist.

Zu so großer Unabhängigkeit brachten es Arnim und Clemens Brentano nicht. Aber sie ließen sich doch flüchtigem edlen Wild vergleichen, das auf noch unberührten Erdtheilen die ganze Welt als legitimen Weidegrund ansieht.

Sie waren, jeder in seiner Art, wie man ein Mädchen „das schönste Mädchen“ nennt, schön und kraftvoll. Clemens in den zarteren Formen der italienischen Rasse, Arnim ein blühender Norddeutscher. Beide von unbegrenzter Fähigkeit, den Augenblick zu genießen und zugleich ihn künstlerisch zu gestalten. Arnim hatte Vater und Mutter früh verloren, die Großmutter leitete seine Erziehung. Er war einer der besten Schüler des Joachimsthalischen Gymnasiums. Er war als Page der Königin Louise früh an den Hof gekommen. Er machte, voll ausgestattet, eine Reise durch Süddeutschland, die Schweiz, Frankreich und England, und hatte Empfehlungen an vornehme Familien. Zwar genügte das nicht, um so als grand seigneur aufzutreten wie Byron und Alfieri, unberührt aber von Sorgen wurde er seiner Unabhängigkeit froh. —

Erinnern wir uns, wie Wilhelm Meister vom Zufall sanft getragen wird: Clemens Brentano war der Sohn eines Kaufmannes, eines physisch kräftigen, auf Erwerb ausgehenden Mannes ohne eigentliches Vaterland. Die Brentano sind am Comer See in der Tremezzina zu Hause, wo die drei Arme des schönen Gewässers zusammenstoßen, eine heute wieder vom Königreiche als adlig anerkannte Familie. In Frankfurt bildeten sie nicht mit den anderen dort ansässigen Italienern Clique, sondern gingen auf im allgemeinen Familienbestande der uralt freien Reichsstadt. Denn ohne Haus und Familie galt Niemand dort etwas. Clemens' Mutter war eine feine,

kleine, bewegliche, anspruchsvolle Persönlichkeit: geistig bewegt, glich sie ihrer Mutter, der Freundin Goethe's; von Goethe selbst war sie einmal geliebt worden, gleich nach Lotte, als sie noch an den Grenzen der Kindheit stand, doch waren auf beiden Seiten keine Wunden zurückgeblieben, die einer Heilung bedurften. Peter Brentano hatte schon Kinder aus einer ersten Ehe. Der ihr entstammende Franz Brentano war nachmals sein Leben lang das Haupt der Familie, eine ehrfurchtgebietende Persönlichkeit, vermählt mit einer reichen, schönen Wienerin, der Beethoven Compositionen gewidmet hat. Bekannt waren sie auch durch den Besitz kostbarer Kunstschätze und durch ihr nahes Verhältniß zu Steinle, der eine kaum zu übersehende Reihe von Zeichnungen und Aquarellen für sie arbeitete und dessen Illustrationen von Clemens' Dichtungen am besten den seltsamen Zug des Märchenhaften darstellen, das ihnen innewohnt. Verfolgt man, was Persönliches hier sich ankettet, so wandelt eine gedrängte Schaar von Gestalten vor uns vorüber, jede als Träger besonderer Accente geistigen Daseins, alle aber verrauscht und vorübergeflossen, wie frische Mühlbäche, deren ehemaliger kräftiger Lauf doch nur noch durch stillstehende Mühlen bezeichnet wird, und die von Gras und Blumen und Waldwuchs zugedeckt sind. Es ist eine seltsame Lebenserfahrung, das allmälige Verschwinden des persönlichen Eindrucks in voller Blüthe stehender Persönlichkeiten zu gewahren, die nur Ausschnitte eines Ganzen sind und keine volle Abrundung einer Existenz darbieten.

Peter Brentano's Kinder aus seiner ersten und zweiten Ehe bildeten ein Volk für sich, durch Schönheit, Grazie, Gesundheit, unabnutzbare Lebensfrische, die bis ins hohe Alter vorhielt, und unverwüstliche Anhänglichkeit unter sich verbunden. Jedem Einzelnen war die Fähigkeit eigen, dem Dasein immer neue Erlebnisse abzugewinnen, an denen die Andern alle theilnahmen. Durch dies Beruhen auf dem eignen Geiste hoben sie sich von den übrigen Bewohnern der fröhlichen Stadt Frankfurt ab, einer dauernden Sonnenstelle in einer freundlichen Landschaft vergleichbar. Hundert Jahre hat diese Dynastie Brentano, deren Residenz der Goldene Kopf in der Sandgasse war, sich behauptet, und noch ist ihr Gedächtniß nicht verschwunden. Nicht nur die äußere Erscheinung dieser Brüder und Schwestern, jede von der Natur mit gütiger Hand abgestempelt, sondern auch die an Reichthum grenzende Wohlhabenheit verlieh in dem auf Reichthumsabstufungen sich erhebenden Frankfurter republicanischen Aufbau den Brentano's hohen Glanz. Und nun denken wir uns diese unruhigen Geschwister durch den Tod des Vaters jung plötzlich sich selbst überlassen. Erfüllt vom Triebe, in die Weite auszufliegen, und durch innere Gemeinschaft der Naturanlage stets in den alten Taubenschlag zurückgelockt. Wenn die Brüder sich verheirathen, reißen die jungen Frauen sie nicht auseinander, sondern werden zu Verbündeten, und auch die Männer der Schwestern schließen sich der mächtigen Familie an. Aus der Mitte dieses Kreises erhebt Clemens

sich als der am wenigsten verstandene, am meisten besprochene und geliebte, Bedeutendste. Ihrer aller Schmerzenskind. Denn während sich anfangs von selbst verstand, daß er Kaufmann werde wie seine Brüder, war nach dem Tode des Vaters sein Hang zur Ungebundenheit übermächtig, und Niemand mehr da, ihn fest zu halten. So sehen wir ihn von da an überall und nirgends zu Hause, dem Laufe des Mains oder des Rheins folgend, erfüllt von Neigungen jeder Art, Schicksale in seltsamer Verwicklung immer von Neuem auf sich und Andere herabbeschwörend, ruhelos wie ein Vertriebener, von Sehnsucht erfüllt, sich anbauend überall, als wolle er ewig bleiben, und eines Tages auf und davon, im tiefen Herzen immer aber das sicher hegend, daß ein warmes Nest ihm aufbewahrt sei: Frankfurt mit den Geschwistern, von deren Liebe nichts ihn zu trennen vermochte, an ihrer Spitze die, welche er zumeist liebte, Bettine, viele Jahre jünger als er, ebenso frei und ungehemmt wie er, an Tiefe der Gedanken und an Macht der Sprache ihm vielleicht überlegen, und beinahe mit der gleichen Kraft ausgestattet, unablässig Märchen zu erträumen und den Bestand des täglichen Lebens sofort in Märchen umzuprägen.

Diesem Clemens, als er, vom Studium des Geldverdienens zu dem der Wissenschaften kurzenwegs übergehend, im Glauben, daß er studire oder wenigstens studiren wolle, mit voller Tasche, leidenschaftlich liebenswürdig, von unersättlicher Begier nach neuen Menschen

erfüllt, völlig dem Moment hingegeben und nur leise erst von dem dunklen Drang nach dem zukünftigen Ewigen gepeinigt, der in späteren Jahren dann allein seine letzten Schicksale formte, in die neuen Kreise der gelehrten Jugend eindrang, begegnete Achim von Arnim. Nur ein Jahr jünger als Clemens. Immer, auch er, die Augen auf das Unendliche, Ewige, träumerisch gerichtet. Eine andere Natur, fast wie aus einem anderen Volke stammend, von ernster, erfolgreicher Erziehung begleitet. Diese beiden schließen sich aneinander an, so fest, daß Trennung unmöglich wird.

Ihr Briefwechsel aus den Tagen der herzüberströmenden Jugend wird, nachdem er beinahe ein Jahrhundert in den beschriebenen Blättern aufeinander gelegen, zum ersten Male in einem Buche nun zusammengefaßt. Zuerst hatte ihn Bettina herausgeben wollen, nach Arnim's Tode und nachdem sie ihre Correspondenz mit Goethe, dann die mit der Günderode, ihrer Freundin, die in unglücklicher Liebe, da, wo Lahn und Rhein zusammenfließen, den Tod suchte, dann den mit Clemens herausgegeben hatte. Aber es kam nicht mehr dazu. Dann lag er verschlossen, und meine Bemühungen, ihn ans Licht zu bringen, waren lange Jahre vergeblich, bis endlich, als mir die Papiere in die Hände gegeben wurden, ich die Arbeit nicht mehr zu übernehmen vermochte, die Steig nun vollendet vorlegt[1]). Dieser Briefwechsel ist durch den

[1]) Achim von Arnim und die ihm nahe standen. Von Reinhold Steig und Herman Grimm. Erster Band:

Gegensatz der Charaktere und die Harmonie, die sie verband, eines der wichtigsten Denkmäler für die Geschichte des deutschen Geistes zu Anfang unseres Jahrhunderts.

Clemens ist die Unbeständigkeit. Fast immer ist er von Dante's selva oscura umfangen. Treulos gegen die zu sein, die er am meisten liebt, wird ihm fast zum Bedürfnisse. Die Betroffenen empfinden es oft schmerzlich genug, verzeihen ihm aber und halten nur um so fester an ihm. Arnim's Natur ist auf Beharren, Treue und Maßhalten angelegt. Clemens ist zumal Arnim's stille Beobachtung der waltenden Verhältnisse fremd. Das exacte Rechnungswesen, das die Grundlage der höheren kaufmännischen Existenz ausmacht, war ihm stets unerträglich; Achim von Arnim's Neigungen waren naturwissenschaftlichem, mathematischem, Sammlung der Gedanken erforderndem Studium zugewandt. Clemens als halber Italiener und ganzer Katholik, unberührt von politischem Selbstgefühl, entstammte einer freien Reichsstadt, wo Adel und Patricierthum und Reichthum einander ebenbürtig schienen und dem, der sie besaß, gleichmäßigen Uebermuth verliehen; Arnim, dem aller Hochmuth fremd war, wurde in Gefühl und Gedanken geleitet von der Rücksicht, daß er ein Protestant, ein Deutscher und ein preußischer Edelmann sei und alles dreies stets zu repräsentiren habe. In beiden Freunden aber, diese

Briefwechsel zwischen Achim von Arnim und Clemens Brentano. Bearbeitet von Reinhold Steig. Mit zwei Porträts. Stuttgart, Cotta'sche Buchhandlung. 1894.

Gegensätze ausgleichend, lebte ein republicanisches Bewußtsein vom Werthe literarischer Wirksamkeit höchster Art, welches jene eben aufgezählten Elemente der Geburt und Erziehung niemals überboten, so daß sie zu Hemmnissen der geistigen Entwicklung geworden wären. Wie sie dachten, verhehlten beide einander niemals: was sie ohne diesen höchsten Vereinigungspunkt getrennt haben würde, kettete sie vielmehr um so fester zusammen: Jeder besaß, was dem Anderen fehlte.

Beide erfüllte die Neigung zur breiten Masse des niederen Volkes, dessen stabilen, aus Natürlichkeit und halber Bildung oder auch Bildungslosigkeit gemischten Zustand sie im Geiste der französischen Revolutionszeit bewunderten der Alle damals erfüllte. Brentano mischte sich gesellig gern in diese niederen Kreise, indem er die Maske vornahm, als gehöre er ihnen an; Arnim gab sich ihnen liebenswürdig hin, nie aber verhehlend, daß er sich über ihnen empfinde. Nicht der niedere Handwerker, sondern der Bauer war die Grundlage des Volkes für ihn. Ihre Schriften geben oft genug den Widerklang dieses Unterschiedes. Die Vorrede zum Wunderhorne zeigt Arnim, der seine Bauern liebte, im heutigen Lichte als starren Conservativen. Diese Gegensätze jedoch verschwanden beinahe in den Zeiten der napoleonischen Unterdrückung. Der Drang nach Wiedererlangung der deutschen Freiheit verband Arnim und Brentano. Scheinbar hielt sie nur das Bewußtsein zusammen, daß Niemand sich so gut verstehe, wie sie beide. Ihre Freund-

schaft bestand aus vielerlei Ingredienzien. Hätten sie von einander nicht gewußt, wie kostbar es sei, soviel geistigen Reichthum in ein geistiges Compagniegeschäft einschießen zu können, ohne, Jeder für sich, ärmer zu werden, so würde ein Wort, ein Blick manchmal vielleicht genug gewesen sein, sie zu trennen. So aber wenden sie alle Sorgfalt darauf, sich nicht zu verlieren, und streben, wo Raum und Zeit und Zufall sie trennen, im Gefühl der Unentbehrlichkeit des Einen für den Anderen wieder zu einander.

Diese beiden jungen Leute schütten in Briefen sich das Herz aus.

II.

Wo wir Briefen begegnen, haben wir das Gefühl, unmittelbaren Aufschluß über Personen, Zeitstimmungen und Ereignisse zu empfangen. Obgleich Jeder von sich selbst her weiß, daß wenn er einen Brief schreibt, er nur Fragmente gibt, seiner Stimmung sowohl als der Thatsachen, und daß oft absichtlich das Wichtige ausgelassen oder falsch dargestellt wird, so ziehen wir doch den Schluß nicht, bei jedem anderen Briefe walteten dieselben Bedenken, sondern unterliegen dem Reize immer wieder, in Briefen reines, zuverlässiges historisches Material zu verehren. Sie scheinen uns in die Gegenwart ihrer Schreiber zu versetzen, als sähen wir ihnen auf die Hand und in das Herz. Sie erwecken seltsame Ahnungen uns

unbekannter Verhältnisse in uns, als steckten wir darin. Sie machen uns zum Vertrauten geistiger Verbindungen, bei denen wir der wissende, unbefangen urtheilende Dritte zu sein scheinen.

Die Jahrhunderte sind verschieden gewesen in der Fassung von Briefen, gleichen sich in ihnen aber mehr doch als in anderer Schriftstellerei. Alles andere Geschriebene pflegt das Product schärferen Nachdenkens, wiederholter Durchsicht und Bearbeitung zu sein: Briefe verdanken jederzeit dem Gefühl der augenblicklichen geistigen Bewegung ihre Entstehung. Scheinbar wenigstens. Sie werden geschrieben wenn der Geist ergriffen ist von momentanem Drange, sich auszusprechen, wenn die Sehnsucht uns zu dem zieht dem wir schreiben, wenn ein Erlebniß unsere Hand treibt und die Feder niederzulegen nicht gestattet.

Das 18. Jahrhundert ist erfüllt von Briefschreiberei. Sie leistete, was heute die Journale bieten. Berühmt sind der Billetwechsel zwischen Goethe und Frau von Stein und der zwischen Goethe und Schiller laufende briefliche Verkehr. Goethe und die Leute seines Zeitalters, auch die des unsrigen also in seiner ersten Hälfte, schrieben, um ihre Einsamkeit zu beleben. Um innere Unruhe zu beschwichtigen. Auf jeder Seite der Goethischen Briefe fühlt man neben der praktischen Absicht, bestimmte Dinge mitzutheilen, das Bedürfniß, irgend wohin in die Ferne Kunde gelangen zu lassen seines inneren Lebens. Der Genuß am Formen des Briefes, am schriftlichen

Wiederholen des Gedachten dringt aus den Blättern hervor. Wir bedenken heute zu wenig bei der Betrachtung der Literatur unserer eigenen Tage, wie einsam und abgetrennt im 18. Jahrhundert die Schreibenden lebten. Jeder, von Stille dicht umbaut, Briefe als Boten aussendend und erwartend.

Rousseau brachte diese Briefstellerei als Bild einsamen Seelenlebens allgemein wirksam in die Literatur. Romane in Briefform, wie seine neue Héloise, wären heute nicht denkbar. Die Gestalten, die wir darin auftreten sehen, handeln kaum, sie sehnen sich beinahe danach, von einander gerissen zu werden, weil sehnsuchtsvolle Briefschreiberei ihrer Natur mehr entspricht als Vereinigung, thätiges Dasein und ruhiges Genießen.

Goethe's Helden sind darin recht die Kinder vergangener Zeit, daß sie am Getrenntsein von der handelnden Welt leiden. Werther, Tasso, Egmont, Wilhelm Meister: immer anders geformte Naturen, die große Verhältnisse vermissen, aber mit einem gewissen Behagen an der Entbehrung in kleinen sich herumquälen. Schiller und Lessing waren glücklicher veranlagt: sie schufen ihren Charakteren Punkte, von denen aus sie ihre Welt zu bewegen suchen. Jene lassen es sich genug sein, an Einzelne sich zu wenden, die einsam sind wie sie selber. Shakespeare stellt seine Creaturen alle in die Mitte von Verhältnissen, die die schärfsten Ansprüche an sie stellen. Auch an Hamlet wird von allen Seiten gerissen, wie Stürme einen Baum umtoben, als wollten sie ihm die

Aeste knicken: von Tasso, Werther, Wilhelm Meister verlangt Niemand Etwas. Wie zart tritt die Forderung des Königs an Iphigenie heran, seine Königin zu werden. Bei Shakespeare hätte ein solcher gekrönter Skythe der zu ihm verschlagenen Königstochter mit Einkerkerung, Hungertod und Zwang gedroht. Das 18. Jahrhundert war das der stillen Spaziergänge in Abendröthe und Mondschein. Man war unkriegerisch. Denn die Soldaten, mit denen Friedrich und Maria Theresia sich bekämpften, sind nicht, wie die der Freiheitskriege, die Blüthe des Volkes, sondern beinahe Ausgestoßene der Gesellschaft gewesen, denen Spießruthen und der Galgen drohte wenn sie nicht losgingen.

Betrachten wir auf diese Lage der Dinge hin Die, welche in ihrer Gesammtheit die Romantische Schule genannt werden, so überrascht das Emportauchen einer Schaar jüngerer Schriftsteller, die um Goethe herum, einsam wie er, eine Masse zu bilden scheinen ohne eine zu sein. Man vergleiche mit ihnen ihre französischen und englischen Zeitgenossen: wie da Alles sich kennt und sich beurtheilt. Wie unvermittelt, sich selbst und dem Volke gegenüber, ziehen die unsrigen ihre Kreise. Scheinbare Verbindungen bilden sich oft genug, bleiben aber folgenlos. Wir gewahren Cliquen, aber es fehlen ihnen gemeinsame Pläne und Absichten. Jemehr wir in die Schicksale Derer eindringen, deren Gesammtname ‚Romantische Schule' soviel verspricht, um so mehr schwindet das Gemeinsame ihres Daseins. Daher denn auch die Ver-

schiedenheit ihrer Leistungen. Jeder schreibt für sich, und wenn die Werke zum Druck gelangen, wird zuletzt daran gedacht, ob Leser und Käufer sich finden werden. Vergleiche ich Alles, was mir von Correspondenzen der Romantiker bekannt ist, so erscheinen mir die Briefe, welche von Clemens Brentano und Achim von Arnim geschrieben worden sind, als am meisten inneres Leben enthaltend. Nur die Hölderlin's lassen sich an Inhalt und Sprachgefühl den ihrigen vergleichen, besonders die, aus denen sein Roman Hyperion zusammengesetzt ist. Arnim und Clemens scheinen nur zu leben, um Neues zu erleben und Briefe daraus zu schmieden. Ihr Bedürfniß, Kunde zu geben von ihren äußeren und inneren Ereignissen, wird erreicht von ihrer Fähigkeit, es zu befriedigen. In diesem Wunsche und der Art, ihm zu genügen, sind sie Goethe aufs Innigste verwandt. Wenn ich Goethe's Briefe durchlese, wozu mir die in einzelnen Sendungen anlangenden Bogen der Weimaraner Ausgabe immer wieder Gelegenheit geben, so empfinde ich, in welchem Grade seine Natur dazu angelegt war, alles sinnlich und geistig Erlebte sofort niederzuschreiben. Es ist, als verwandelten sich die Dinge in ihre Geschichte. Goethe's sämmtliche Schriften bilden eine nicht abreißende Folge von geschriebenen Seiten, auf denen das steht, was ihm durch die Seele ging. Was er auch erlebt, er erlebt es zum zweiten Male in veränderter Form mit der Feder in der Hand. Briefe zu schreiben, ist ihm Bedürfniß, Erholung und Genuß. Man vergleiche die

Blätter, welche zwischen ihm und den Boisserées gewechselt werden. Die Boisserées sind junge Leute, die etwas von Goethe wollen, die ihm Meinungen und Notizen üppig zukommen lassen, denen die Herstellung so vieler inhaltreicher Seiten Zeit und Mühe kostet, die sie gern und eifrig jedoch aufwenden. Aber ihre Briefe entspringen nicht dem natürlichen Drange, sich auszusprechen. Sämmtliche Briefe in den beiden dicken Bänden der Sammlung der Boisserée'schen Correspondenz haben nichts Spontanes. Selbst die des einen Bruders an eine Braut verleugnen den Ton geschäftsmäßiger Herzensergießung nicht: Goethe dagegen antwortet ihnen, wo sie ihm mit ihren seitenlangen Geschichten kommen, in ganz anderer Weise, breit und gemächlich. Seine Diction rinnt ruhig dahin wie ein sanfter Fluß, dessen Schöpfungsaufgabe es ist, wasserwälzend unaufhörlich zum Meere dahinzufließen. Goethe's Briefe haben nichts von künstlichen Cascaden, für die man Wasser aufstaut. Sie gleichen, um ein anderes Bild zu wählen, nicht schimmernden Früchten, die künstlich arrangirt servirt werden, ondern im Winde herabfallendem Obste vom Baume seines Daseins. Sehen wir die Briefe der Schlegel, ja die Wilhelm von Humboldt's, zu dessen Bedürfnissen Briefstellerei gehörte: wie zurückhaltend, wenn nicht hinterhältig, wie absichtlich klingen ihre Mittheilungen. Man fühlt unbekannte, versteckt obwaltende Hindernisse freien Ergusses; nie scheinen sie das Leben ungeschält und ungewaschen darzubieten, wie ein Kind die Aepfel vom

Wege auflieſt und in die Schürze ſammelt. Sie gewähren weder Goethe's unverfälſchte Stimmung, mit der er ſchrieb (oder dictirte), noch ſeine Zufriedenheit beim Loswerden des Geſchriebenen. Bei Arnim und Brentano gehören, wie bei Goethe, Schreiben und Empfangen zu den natürlichen Dingen. Sie überſchütten einander, einerlei, ob die Briefe geleſen werden oder ungeleſen bleiben. Sie ſcheinen ſich die Gedanken manchmal gegenſeitig an den Kopf zu werfen, wie Kinder ſich mit dem erſten Beſten bombardiren. Die edelſten dichteriſchen Gedanken ſind ihnen oft dazu eben gut genug. Ihre Briefe und Dichtungen entſpringen unmittelbar dem was ſie erleben. Sie wirken als erſchienen ſie ſelber und begönnen mündlich zu verhandeln. Das Freudige ihrer jugendlichen Schritte klingt aus ihren Worten heraus und erweckt freudigen Widerhall.

III.

Der Begriff Romantiſche Schule beginnt heute an Deutlichkeit zu verlieren. Man ſpricht von einer älteren, jüngeren und jüngſten. Am liebſten aber behandelt man jeden dieſer Schüler Goethe's allein. Goethe nannte ſie die forcirten Talente. Die ‚Kranken' im Gegenſatz zum geſunden ‚Claſſiſchen'. Die Eigenſchaft der Romantiker war, innere Erlebniſſe nicht direct in Dichtung zu übertragen, ſondern in der Nachahmung gewiſſer formaler Elemente vergangener Jahrhunderte das zu ſehen, was

für sich allein den geistigen Werth des Gefühls und des Gedankens der Dichtung erhöhte. Und zwar in solchem Maße erhöhte, daß dies Formale fast zur Hauptsache wurde. Clemens Brentano und Achim von Arnim waren nicht frei davon. Ihre erste That war das ‚Wunderhorn'. Ihr Triumph: den Volksliedern der älteren Zeit eigene Verse zuzusetzen, als gehörten sie zu ihnen. Sie ahmten vergangene Versformen und Sprache nach. Goethe hatte mit seinem König von Thule nie den Glauben erwecken wollen, als sei das Gedicht ein Product eines früheren Jahrhunderts.

Ich glaube, daß die heute scheinbar auseinanderfallende Romantische Schule dem 20. und den folgenden Jahrhunderten doch wieder als enger verbunden erscheinen wird. Sie bildet ein Element der deutschen Geschichte, das an Umrißschärfe der es repräsentirenden Persönlichkeiten im Einzelnen verlieren, im Allgemeinen als Ganzes aber deutlicher hervortreten wird. Die Jahrzehnte der Revolution riefen an der Wende der Jahrhunderte besonders gestaltete Phantasiearbeit hervor. Man wird zu den deutschen Romantikern enger die französischen und englischen hinzunehmen. Ihr Hauptkennzeichen wird dann eine gewisse Abhängigkeit von der Gelehrsamkeit sein, sowie ein gewisser Beigeschmack nationaler Beziehung im Sinne des Provinzialpatriotismus.

Es wird nie gelingen, Goethe und Schiller etwa als Repräsentanten von Nord- und Süddeutschland hinzustellen. Der Norddeutsche blickt nach dem Meere, das

unsere Küsten nach Norden hin frei macht, der Süddeutsche nach den Alpen, die Deutschland nach dem Süden abschließen. So ließe sich denn im Gedankenspiel sagen, Schiller's Begriff der höchsten Freiheit sei im Tell ausgesprochen, der in seinen Bergen die persönliche Unantastbarkeit vertheidigt, von Goethe im Faust, der dem Meere eigenes freies Gebiet abgewinnt, das er anbaut und beherrscht. Goethe und Schiller kennen jedoch keinen Unterschied deutscher Natur, die aus ihren Werken redete. Der Gegensatz bestand aber und besteht: Clemens Brentano und Achim von Arnim sind Provinzialen. Ihrer Geburt nach und auch in ihren Werken. Das Vergangene entzückte sie und sollte in ihren Dichtungen die Gegenwart wieder erfüllen. Sobald wir innerhalb unserer Geschichte von denen absehen, die ganz auf der Höhe nisten, stoßen wir auf anders geartetes Gefühl und Phantasiespiel der Bewohner der norddeutschen Ebene im Vergleich zu denen der südlichen Gebirgslande. Clemens Brentano zieht sich allmälig fort von Berlin nach München, das in der Ferne die Alpen mit den Blicken erreichen läßt; Achim von Arnim fühlte sich da heimisch, wo die untergehende Sonne über flache Strecken hinweg durch das hängende Gezweige der Birken scheint. Im norddeutschen Göttingen war auch im vorigen Jahrhundert der eigentliche Sitz der norddeutschen Dichtung. Dort durfte man Goethe's Machtumfang ignoriren. Dort erstand Bürger, beinahe gleichaltrig neben ihm, der Einzige heute, der mit Naturgewalt sich für die Production der Anfangs-

zeiten neben Goethe erhält. Man hat genug an Bürger gerüttelt, er erweist sich als festgewurzelt. Goethe's Erziehung und erstes Emporkommen hatte mit Göttingen nichts zu thun. Auch mit classischer Philologie kaum etwas. Er studirte neben dem Jus die sogenannten Humaniora in Leipzig, von der eigentlich philologischen Art der Norddeutschen aber war er unberührt geblieben. Lessing bot ihm in dieser Richtung keine Verführung. Erst in Straßburg öffnet Herder ihm die Augen; zu thun ist ihm aber auch jetzt nicht um Philologisches, das ihm bis zu späterer Zeit gleichgültig blieb. Der Gewinn der Europa beherrschenden Durchschnittscultur, die auf Voltaire beruhte, zu dessen Gedanken die Rousseau's hinzukamen, war Goethe's erstes Ziel. So hatte auch Schiller begonnen. Schiller deuchte kein Unterschied, ob er die griechische und lateinische Dichtung aus Urtext oder Uebersetzung kennen lernte. Goethe ist zu allem Wissenschaftlichen auf ganz besonderen Wegen gelangt. Als er nach Weimar ging, brachen seine Frankfurter schriftstellerisch-journalistischen Versuche plötzlich zusammen, und er wurde einfacher Beamter. Damals erhoben die Göttinger Dichter und Kritiker sich übermächtig in Deutschland. Klopstock, Bürger, Lichtenberg, die Stolberge, Voß, die Schlegel, Humboldt und Tieck sind Göttinger gewesen. Das ist die älteste Romantische Schule des vorigen Jahrhunderts. Die Leute, die darauf warteten, bis der ihrer Meinung nach im Geheimerathsfette erstarrende Goethe ganz abgethan wäre. Darin irrte man sich. Jena wurde

von Göttingen aus in diesem Sinne colonisirt, Goethe selbst, soviel seine Natur es erlaubte, nun für philologische Interessen gewonnen. Die Gelehrsamkeit begann Hoffnungen auf ihn zu setzen. Goethe, Schiller und Voß wollen ein großes Deutsches Wörterbuch unternehmen, das vor allem das Mundartliche zu berücksichtigen hätte.

Die Tage, in denen das neue Jahrhundert erwartet wurde — wie heute, als Etwas, das bereits da sei — sind die der Bekanntschaft Clemens Brentano's mit Arnim geworden. In Göttingen trafen sie zusammen, die Seele voll vom Gefühl des Hereinbrechens neuer Volksgestaltung. Hier sieht Arnim als Student Goethe zum ersten Male und bringt ihm von der Straße aus seine ersten Huldigungen. An dieser Stelle beginnt Clemens' und Arnim's Verbindung. Jeden, der ihre Briefe liest, wird es treffen, wie diese Art, sich innere und äußere Erlebnisse mitzutheilen, für jene Zeit ungewollt eine neue literarische Form sei. Das sind nicht mehr die Briefe des 18. Jahrhunderts mit ihren liebenswürdigen Einleitungen und Schlußeffecten, es sind Ausbrüche jugendlicher Naturkraft. Man war überzeugt damals, wo die französische Revolution waltete, daß die bisherige Welt abgethan sei, und daß bei uns, wo man keine Throne stürzen wollte, doch irgend eine wunderbare Wiederholung der deutschen Kaiserherrlichkeit früherer Jahrhunderte frisch aus dem Mutterleibe der Geschichte sich offenbaren müsse.

Wir haben uns heute daran gewöhnt, den Geist des letzten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts und des ersten

des 19. als eine aus französischen Irrthümern entstandene seltsame Verwirbelung des Stromes der europäischen Entwicklung anzusehen, die bei einiger Vernunft mit Hülfe verstärkter Polizeimannschaften sich hätte vermeiden lassen. Unseren Historikern liegen die schwachen Seiten des in Frankreich untergegangenen ancien régime klar zu Tage und nicht minder die des siegreichen Wahnsinns verbrecherischer Thorheit. Unsere Jugend wird zum Theil schon damit erzogen, eine Häufung böser Zufälle sei an Allem schuld was sich ereignete. Woher Wind und Wetter aber jener Zeit kamen, weiß man noch immer nicht. Sobald wir ins Einzelne gehen, gewinnen die damaligen Zeiten in unseren Augen die verlorene Macht zurück und unterjochen uns durch ihre Größe und sogar Schönheit. Es ist Etwas, wenn die Völker der Erde einmal an eine tiefste Erneuerung ihres Wesens glauben, die, im Weltenrathe beschlossen, über Nacht einbrechen werde. Wir fassen die geistige Arbeit der Nationen immer noch zu sehr nach dem Inhalte unorganischer, von uns erfundener Facheintheilung auf und schaffen uns dadurch die scheinbare Berechtigung, als getrennte Symptome der allgemeinen Bewegung zu beurtheilen, was nur im großen Zusammenhange verstanden werden kann. Ohne den vergleichenden Blick auf ganz Europa und auf die frischen Vereinigten Staaten von Amerika begreift sich die französische Revolution nicht. Die Lebensentwicklung der bedeutenden und ebensosehr der unbedeutenden Leute müssen wir im Auge halten. Je weiter wir

den Kreis ziehen, um so deutlicher wird das von ihm Umschlossene. Als Clemens Brentano und Achim von Arnim sich trafen, war der Maler Carstens noch nicht lange gestorben, der mit nothdürftiger Schulbildung ausgestattete Sohn eines Müllers in Schleswig, welcher sich aus erniedrigender Lehrlingsschaft bei einem kleinen Kaufmann befreit und in der Sammlung von Gipsabgüssen der Kopenhagener Akademie zuerst die Antike kennen lernt. In armseligem Sichhinundherwinden gelangt er nach Berlin und von da, mit Staatsunterstützung, die dem Fremden gewährt wurde, vierzigjährig nach Rom, wo er an alteingepflanzter Brustkrankheit und verzehrt von Aufregungen der täglichen Nahrung wegen, rasch zu Grunde geht. Nicht was diesen Menschen endlich dahinstreckte, sondern was ihn aufrecht hielt, ist das Wichtige, seine Zeit Bezeichnende in seiner Laufbahn. Ein unbeirrbarer Glaube an die hohe Kunst, ein Drang zu schaffen, den letztes Gekritzel auf dem Todtenbette noch bethätigte, ein wachsender Nachruhm, der ihn heute in die Reihe der großen Meister stellt. Der Glaube an das unverwüstlich Reinmenschliche erfüllte jene Tage. Selbst die Greuel der Pariser Revolution vermochten diese Zuversicht nicht zu dämpfen. Sie lag in den Völkern: dieselbe Sicherheit des Sieges alles Wahrhaftigen erfüllte sie damals, wie Viele heute an Berechnung und Intrigue als die zu Erfolgen leitenden Mächte glauben. Jene alte Romantische Schule erhoffte ein Wiederaufwachen des alten deutschen Daseins, wo Walther von der Vogelweide im Walde sang, Hans

Sachs in Nürnberg schrieb, und Luther überall, wo Menschen waren, predigte. In diesem Geiste faßten Arnim und Brentano den Gedanken des Wunderhorns als einer Liederbibel des deutschen Volkes; sie sammelten, was Bibliotheken und Antiquare darboten; von allen Seiten kamen die Beiträge, sie dichteten hinzu, wo Lücken sich aufzuthun schienen; wie die fahrenden Gelehrten der Renaissance häufen sie mit Freude den sich mehrenden Stoff zusammen und erhoffen unbekannte Wohlthat für Deutschland von ihrem Buche. Ihre Briefe geben Bericht, von wie Vielen Beiträge kamen und mit welchem Genusse sie beide daran arbeiteten. Dazwischen die Entstehung eigner Dichtungen und das Eingreifen der persönlichen Verhältnisse. Seltsam muthet uns an, wie in den Jahren, als Preußen niedergeworfen war, während das Gebiet des Donaulandes zum Schauplatze der Kämpfe zwischen Oesterreich und Frankreich wurde, Clemens all das doch nur halb wie ein Spiel behandelt. Seine Erzählungen über die Stimmung des südlichen Deutschlands, über Wien, über Tirol, bilden zu denen Arnim's aus dem Norden starke Gegensätze. Es ist beinahe, als seien verschiedene Nationen nur mit sich beschäftigt. Unendlich weit auseinander scheinen beider Gedanken zu liegen. Fest verbunden aber hält sie deutsches Gemeingefühl. Zorn auf die Gegenwart, Hoffnung auf die Zukunft erfüllt sie. Ihre eigenen Geschicke und die des Vaterlandes wühlen sie durcheinander. Kein Gedanke jemals aber, das deutsche Volk werde, politisch organisirt, sich erheben

wie das französische etwa. Nur als eine Gottesgabe, die über Nacht kommt, wurde alles Heil aufgefaßt das Deutschland zu Theil werden könne. An sein Erscheinen aber wurde sicher geglaubt. Die Jugend der Völker war hier das mächtige Element. Man empfindet den Geist, der damals die Jünglinge von den Schulen fort mit sich in den Kampf riß. Die meisten erfüllt von unklarer politischer Erwartung, die auch der Krieg nicht aufklärte, so daß, nach dem Ueberwinden Frankreichs, die siegreiche Masse der Deutschen ohne Organisation, ja ohne gemeinsamen Willen immer noch auf plötzliche politische Erleuchtung wartete. —

Schluß.

Eine Freundschaft wie die Arnim's und Brentano's mußte sich mit den Jahren und den beiderseitigen eignen Erfahrungen ändern. Aber es stürzt nichts zusammen. Schön ist auch diese Umgestaltung bei ihnen. Sie beginnt mit dem allmäligen Eindringen Bettina's in Arnim's Leben und mit dem der Brüder Grimm. Nie kommt es zum Bruch, oder auch nur zu einem Erkalten: die Veränderung ist eine organische. Clemens' Zuneigung zu Arnim und die Offenherzigkeit seiner Bekenntnisse bleibt dieselbe, auch die Arnim's, aber die Mittheilung der erlebten Masse beginnt sich gleichsam in Arme zu theilen. Untereinander kennen sich alle fünf und halten zusammen. So beobachten wir, mit der wachsenden

Möglichkeit im Leben sich zu bethätigen, Wachsthum der Mittel dafür. Unaufhörliches Zuwachsen auch Derer, die daran Theil nehmen. Um ein Beispiel zu geben: neben Jacob und Wilhelm Grimm taucht Ludwig, einer ihrer jüngeren Brüder, auf, der in München Maler und Kupferstecher werden soll. An Savigny, in Landshut damals, und an Bettina, auf einige Zeit bei Savigny's im Hause, wird er von seinen Brüdern empfohlen. In München ist wieder Clemens mit ihm. Georg, der jüngste Brentano, nimmt ihn mit nach Italien; zurückgekommen radirt er dort aufgenommene Eindrücke, malt die an Guaita vermählte Meline Brentano, radirt Kunigunde, die Frau Savigny's, radirt Savigny selbst, Christian Brentano (wieder einen der Brüder: den Vater Lujo Brentano's), und Bettina, die das Blatt Goethe sendet, während Ludwig Grimm Bettina damals die Briefe Goethe's vorlesen hört, und endlich in Frankfurt Goethe selber sieht, dem er, von Wilhelm vorgestellt, seine Skizzenbilder zeigen darf. Zu eingreifender Bedeutung aus eigener Kraft kommt er nicht, aber es fällt Licht auf ihn. An Verkettungen dieser Art waren eine Fülle von Menschen betheiligt, deren persönliches Sichtreffen und Sichtrennen wieder zu einer Fülle von Begegnissen führt, wie das heutige Leben sie nicht mehr gewährt. Das waren die Tage der Romantik.

Bettina ist die Erste gewesen, die diese Dinge dem deutschen Publicum eröffnete in den Jahren, als die Romantik eben unterging. Goethe's Tod und die Pariser

Julirevolution brachten das deutsche Volk auf andere Gedanken; aber man blickte noch zurück. ‚Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde', ‚Die Günderode' und ‚Clemens Brentano's Frühlingskranz' wurden begierig gelesen, das letztere Buch, das in die vorrückenden vierziger Jahre fiel, schon weniger. Nach 1848 endlich schienen Bettina's Bücher wie in einen Winterschlaf verfallen. Seit einigen Jahren aber sind sie wieder aufgewacht und werden neu gedruckt und gelesen. Bettina hatte sie aus den Briefen, die sie besaß, herausgearbeitet. Niemand wird sie in dieser Art, Wahrheit und Dichtung zu mischen, erreichen, denn sie allein nur besaß die Erinnerungen, die sie als frischgepflückte Blumen in die altbewahrten einflocht: Bettina verfuhr wie Goethe im Werther, in Dichtung und Wahrheit und in den Italienischen Reisebriefen: nichts, das nicht erlebt war, nichts aber so, wie es erlebt war. Bettina erscheint in Arnim's und Brentano's Briefwechsel, den Steig hier vorlegt, nicht anders als in den von ihr selbst herausgegebenen drei Sammlungen, nur oft unter anderer Beleuchtung. Wiederum anders wird sie in den beiden noch ausstehenden Correspondenzen dastehen. In der mit Arnim, wo wir gewahren, wie beider Freundschaft allmälig zu einem innigeren Gefühle wird. Und im Briefwechsel Arnim's mit Jacob und Wilhelm Grimm, wo Bettina bald als Arnim's Frau erscheint. Die Entwicklung ihres Geistes zu beobachten, ist eine Freude. Jeder nur auf sich selbst gestellte, nur aus sich selbst zu erklärende Mensch zieht sich im Laufe seines Lebens eine Saat

theilnehmender Freunde und Feinde auf, die später den Eindruck seiner Persönlichkeit verfälschen. Ist dieser Beiwuchs dann endlich aber in sich vertrocknet, so wird unbefangene Anschauung wieder möglich, und die Gestalt erscheint abgetrennt von dem Störenden. Dieses Glück ist Bettinä endlich wieder zu Theil geworden. Wie Clemens trat sie jung und unabhängig ins Leben ein und ist bis zu ihren letzten Jahren, wo Krankheit ihre unverwüstlich erscheinende Natur zerbrach, frisch geblieben. Auch jetzt erhebt ihr Andenken sich neu als habe es eine Krankheit überstanden.

Jugend, eigener Wille und stetiges Fortschreiten waren auch das Zeichen der Brüder Grimm. Ihrem Briefwechsel mit Arnim wird der dritte unserer Bände geweiht sein.

Jacob und Wilhelm, auf ihren literarischen Verdienst angewiesen und mit der Aufgabe belastet, vier Geschwister zu erziehen und zu ernähren, treten bescheiden, fest und unabhängig auf. Die bösen Tage der Brüder Grimm begannen erst spät, als sie in Berlin eintraten. Da erhoben sich Leute um sie her, die besser als sie zu wissen meinten, was sie zu thun und zu lassen hätten. Faßt man beide nur als Universitätslehrer und Akademiker, so wendet man ein zu beschränktes Maß an.

Arnim und Clemens kamen von der Poesie zum Wissenschaftlichen, Jacob und Wilhelm Grimm schlugen andere Wege ein. Tieck und die Schlegel machten sie zuerst mit dem deutschen Alterthum bekannt, der Jurist Sa-

vigny lehrte sie methodisch arbeiten, Goethe gab ihnen den liebevollen Blick für das Walten der deutschen Phantasieschöpfung. Ihr Zusammenhalten lehrte sie auf fremdes gelehrtes Echo beinahe verzichten. Marburg, wo sie studirten, hatte sie vor philologischem Parteiwesen bewahrt, und Cassel, wo sie bis in die Vierziger ihres Lebensalters verblieben, war keine Universität. Die dortige Bibliothek bot ihnen ein stilles Arbeitsfeld. Reisen durch einzelne Theile Deutschlands gewährten ihnen ein Bild des Vaterlandes und dauernde Bekanntschaften. Von Clemens und Arnim werden sie entdeckt wie seltsame Einsiedler. Jacob und Wilhelm halten sich zurück: ein nur um so festeres Band entsteht so. Bald werden die Brüder in einem bestimmten Kreise der Romantiker Die, an deren Autorität appellirt wurde.

An dem inneren Behagen aber, das briefliche Mittheilung an sich gewährte, haben sie geringeren Antheil. Wilhelm eher; Jacob aber schreibt nur gedrungen, und mit dem Bestreben, den Brief nicht länger werden zu lassen als nothwendig war. Seine Sprache bekommt bald etwas Monumentales, das dem Geiste der heutigen Zeit entspricht und das vom zwanzigsten Jahrhundert noch bewundert werden wird.

Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über Neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons.

Erster Bericht.

(Nationalzeitung 1892.)

Meiner Ueberzeugung nach sind wir in Deutschland, was literarische und was musikalische Production anlangt, deshalb immer fortgeschritten weil Künstler und Laien aus den Werken der früheren Meister eine gründliche Belehrung zogen; in der bildenden Kunst aber zurückgeblieben weil das Studium des früher Geschaffenen vernachlässigt worden ist. Publicum und Künstler haben sich dieser Versäumniß gleichmäßig schuldig gemacht. Einzelne Ausnahmen heben die Thatsache nicht auf.

Ich halte das Verständniß der Großen Meister, welche vor uns lebten, in allen Fächern für unentbehrlich zur Erlangung höherer künstlerischer Cultur, und mein und anderer Kunsthistoriker Bestreben ging dahin, dies Verständniß zu vermitteln. Aus diesem Grunde habe ich an der hiesigen Universität Vorlesungen gehalten. Je

länger ich lebe, um so tiefer werde ich von der Wichtigkeit der Erklärung der großen Kunstwerke überzeugt. Die Beurtheilung der Werke der bildenden Kunst hatte bei den antiken Griechen, ja bei den Römern und sogar bei den barbarischen Deutschen, welche römische Länder inne hatten, zu den natürlichen Aeußerungen menschlicher Geisteskraft gehört: sie war bei uns so weit zurückgegangen, daß man die Nothwendigkeit, eines öffentlichen Unterrichts der Kunstgeschichte nicht erkannte. Langsam, zuerst auf dem Boden der Archäologie, ist die richtige Anschauung der Dinge eingedrungen. Heute, wo wir Fürsten, Feldherrn, Staatsmännern, Künstlern und Gelehrten Denkmäler setzen, fühlen wir, daß es ein zuverlässiges öffentliches Urtheil geben müsse, ob diese Bilder aus Erz oder Marmor gelungen seien. Die Statuen sind gleichsam Gedächtnißschriften, die gelesen werden müssen. Eine schlechte Statue erfüllt ihren Zweck nicht. Weshalb nicht? Warum ist sie schlecht? Wie sollte sie gestaltet sein, um als gut zu gelten? Es müssen die Männer, die an der Spitze der Dinge stehen, auch derartige Schrift zu lesen im Stande sein. Vermögen sie es? Wenn nicht, aus welchen Gründen nicht?

Wir Deutschen von heute, die wir auf unsere eigene Volkskraft gestellt sind, brauchen bei der Leitung der Dinge ganze Männer. Wir können nicht mit blos fragmentarischen Existenzen weiter wirthschaften. Fachmännern die Eins verstehen und den Rest ignoriren. Die Leute, die nach den bisherigen Erziehungsmethoden gebildet worden

sind, genügen für die Bewältigung der Aufgabe, welche die Zukunft bietet, nicht mehr. Wir sind im Begriffe, unsere Erziehungsmethoden neu zu prüfen. Der öffentliche Unterricht scheint einer Reform bedürftig. Die Kinder lernen, scheint es, zuviel und auch zu wenig. Wir verlangen von den Universitäten wieder, daß sie nicht blos räumlich zusammengefaßte Facultäten, sondern Universitates litterarum seien.

Bei meinen Vorlesungen über Neuere Kunstgeschichte an der Berliner Universität hatte ich früher über Werke zu sprechen, die ich den Zuhörern nicht vorführen konnte. Ich habe anderweitig über die Unmöglichkeit gehandelt, Nachbildungen so zu zeigen, daß ich zu gleicher Zeit über sie reden konnte. Die Studirenden mußten in den Vorlesungen gleichsam nur auf den späteren Anblick vorbereitet werden und sich in eigener Arbeit in den Museen und im wissenschaftlichen Apparate der königlichen Universität mit dem bekannt machen was eben da war. Höchstens bei den Handzeichnungen war unter diesen Umständen thatsächlich eindringendes Studium möglich.

Bei den Wandgemälden der italienischen Großen Meister blieb ohne persönliche Bekanntschaft die beste Beschreibung ohnmächtig. Goethe erblickte seinerzeit die eigentlich gelehrte Arbeit der Neueren Kunstgeschichte im Verfolgen der Typen der Gestalten. Hierauf ging ich ein. Ich faßte die völlige Phantasiearbeit der Völker zusammen und legte ihren Einfluß auf die Culturgeschichte dar. Ich entwickelte die combinirte Thätigkeit der Dichter, Maler,

Bildhauer und der gelehrten Kritik in ihrer Wirkung auf den geistigen Fortschritt der Nationen. Ich suchte in das Gedankenleben dieser schaffenden Geister einzudringen, den Einfluß zu zeigen, die sie unter sich aufeinander, den das Erscheinen ihrer Werke auf die Völker gehabt hätte und wie sie selbst gefördert oder unterdrückt worden seien. Dennoch blieb der Stachel zurück, daß ich meinen Zuhörern von den Werken selbst nur reden konnte, als von Etwas, das Ich zwar gesehen hatte, die meisten der jungen Leute aber nicht. Ich suchte sie vom Werthe dieser nationalen Kostbarkeiten zu erfüllen. Ich machte die Kritik der biographischen Quellen zur Grundlage des Unterrichts, ein weites Gebiet, das noch viel philologische Arbeit erforderte. Es darf nicht gesagt werden, daß diese Lage der Dinge dem Studium der Neueren Kunstgeschichte Schaden gethan oder gar gestattet habe, es als überflüssig anzusehen, denn Arbeit genug und Stoff zu lehrreichen Vorlesungen war vorhanden: wohl aber, mochte man die Dinge fassen wie man wollte, das Mißverhältniß war nicht zu überwinden, daß von den Hauptwerken der großen Meister nicht in dem Maße die Rede sein konnte als das natürliche Verhältniß verlangte. Es kann ja auch über Archäologie in Rom und Athen anders gesprochen werden als in Berlin oder gar an einer kleineren Universität, welcher nur ein beschränkter Apparat zu Gebote steht. Dies war der Grund, weshalb man angefangen hatte, kleine Karawanen junger Leute, welche den Anblick der Originale nicht entbehren dürfen, wenn sie vorwärts-

kommen wollen, unter Leitung eines Docenten nach Italien zu schicken[1]). Das aber kam nur Wenigen zu Gute.

Endlich nun kann von diesem Zustande gesagt werden, daß er aufgehört habe. Ueber das Skioptikon[2]), ein mit elektrischem Lichte gespeistes Vergrößerungsglas, durch welches die auf kleine Glasplatten photographirte fixirten Copien von Kunstwerken bis zu ungeheurem Größenverhältnisse auf eine Wand geworfen werden, ist von mir zu Anfang dieses Jahres in der Münchener Allg. Ztg. berichtet worden. Im Laufe des noch unvollendeten Sommersemesters habe ich Erfahrungen gemacht, über die ich hier weitere Nachricht geben will. Es haben sich bei der durch das Eingreifen des Skioptikons herbeigeführten Umformung des öffentlichen Unterrichts Vortheile ergeben, die sich nicht voraussehen ließen und die ich für wichtig genug halte, um mich über sie öffentlich auszusprechen.

Es sei vorausgeschickt, daß die beim Gebrauche des Skioptikons nöthige plötzliche Verdunklung und Wiedererhellung des Auditoriums im Nu geräuschlos bewerkstelligt wird. Daß keine Unterbrechung des Vortrages durch sie eintritt. Daß die Bilder auf der Wand in allen

[1]) Die Gründung eines Institutes für Neuere Kunstgeschichte in Florenz, entsprechend dem römischen archäologischen Institute, kann nur eine Frage der Zeit sein. Ich habe seit langen Jahren vergebens dafür zu wirken gesucht, aber es wurde mir intensiv entgegengestrebt.

[2]) Ich habe das Wort Schattenwerfer für Skioptikon anzuwenden gesucht, allein erfolglos. Das wohlklingendere Skioptikon hat den Sieg davongetragen.

geforderten Dimensionen erscheinen und verschwinden. Daß von jedem Platze aus, die zu nahe gelegenen beiden ersten Sitzreihen vielleicht ausgenommen, alle Bilder gleichmäßig gut sichtbar sind.

Es fällt uns gemeinhin nicht auf, daß Zeichnungen, Kupferstiche und Photographien die Kunstwerke fast immer in mehr oder weniger willkürlich verkleinertem Maßstabe erscheinen lassen und daß sie uns so im Gedächtnisse stehen. Der Grad dieser Verkleinerung wechselt und wird niemals auf dem Blatte besonders angezeigt, so daß dem Publicum von dem wirklichen Größenverhältnisse ihm sehr wohl bekannter Werke selten etwas sicher bekannt ist. Wie sich z. B. die Stiche der Dresdner Madonna Raphael's, des Sposalizio, der vatikanischen Wandgemälde zu den Größen der Originale verhalten. Uns stehen die Reproductionen, nicht die Originale in der Erinnerung. Anders ist es bei den aus Abgüssen bekannten Antiken, welche meistens die natürlichen Dimensionen zeigen, während auch hier jedoch die verbreitete Manier, sie in kleinen, gezeichneten Umrissen zu geben, keine Ahnung der wirklichen Größe erregt. Dagegen giebt das Skioptikon die Kunstwerke nicht nur meistens größer als die größten Originale, sondern verstärkt die Vergrößerung, auch bei ganz kleinen Werken, wenn man will, ins Colossale.

Während jene Verkleinerungen aber keine Vortheile aufweisen, treten bei der Vergrößerung bedeutende Vortheile hervor. Indem ich selbst meinen Zuhörern die wirkliche Größe der Werke sofort angebe, wirkt die künst-

liche Vergrößerung nicht verwirrend. Dagegen erleichtert sie die Uebersicht und die Aufnahme der Werke in das Gedächtniß. Es wird eine Anschauung und damit eine Erklärung der Objecte möglich, die bei dem früheren Vorzeigen verkleinerter Abbildungen unmöglich war. Der ideale Inhalt der Werke tritt in eindringlicher Art zu Tage. Der Anblick eines Originalwerkes selbst kann durch bestechende Eigenschaften über seinen inneren Werth täuschen, man kann es um äußerer Ursachen willen für geistig bedeutender halten als es ist: das Skioptikon duldet diesen falschen Schein nicht. Nur die Werke ersten Ranges bestehen die Probe. Junge Leute haben hierfür einen besonders scharfen Blick. Die beim Vortrage herrschende Dunkelheit, fast Finsterniß, concentrirt die Aufmerksamkeit. Das zugleich ertönende Wort des Lehrers läßt Anblick und Gedanken sich in neuer Art verbinden. Ich kann im Lauf einer einzigen Stunde bei vollkommener Stille des Auditoriums diesem eine Reihe von Anschauungen gewähren, die sich tief in das Gedächtniß einnisten und die bei der Gleichmäßigkeit der Anschauungen festen organischen Zusammenhang gewinnen.

Das Skioptikon gewährt aber noch mehr. Eine Hauptaufgabe des Lehrers der Neueren Kunstgeschichte ist, Darstellungen derselben Scene seitens verschiedener Meister zu vergleichen: indem die Bilder nun zu gleicher Zeit sichtbar gemacht werden, tritt die vergleichende Betrachtung sofort in Wirksamkeit. Diese kann aber auch bei ein und demselben Werke durch Vorführung in verschie-

denen Ansichten und Beleuchtungen erzielt werden, so daß ich eine Statue zeigen kann, wie sie von Weitem und wie sie aus der Nähe gesehen erscheint, wie sie von vorn, von links und rechts, von hinten betrachtet dasteht, wie sie bei wechselndem Sonnenstande sich darbietet. Die einander rasch folgenden Anblicke fließen in der Erinnerung zusammen und bewirken eine Vertrautheit mit dem Kunstwerke, wie dessen wirkliche Betrachtung sie kaum hervorzubringen vermag. Die Darstellungen lassen sich aber in noch weitergehendem Wechsel variiren. Ich habe in einer meiner letzten Vorlesungen von dem David Michelangelo's gesprochen. Zuerst zeigte ich ihn, wie er an seiner alten Stelle, die ihm, als er das Atelier seines Meisters verließ, gegeben wurde, am Thor des Regierungspalastes zu Florenz stand. Aeltere Photographien machten es möglich, die Glasplatten hierfür zu schaffen. Während dies Bild den Studirenden vor Augen stand und zwar als hätten sie auf der Piazza selbst das Werk vor sich, wurde die Entstehungs- und Aufstellungsgeschichte desselben vorgetragen. Nun trat ihnen in plötzlichem Wechsel die Statue im jetzigen Zustande vor die Augen: wie sie gereinigt und in einer schärferen als der früheren Tagesbeleuchtung in einem geschlossenen Raume der Akademie von Florenz steht. Ein abermaliger Wechsel ließ den modernen Bronzeabguß erscheinen, der auf dem neuen Piazzale di Michelangelo unter der Kirche von San Miniato aufgerichtet worden ist, wo Florenz und das Arnothal zu ihren Füßen

rings um sie sich ausbreiten. Hier kam zugleich Michelangelo's Verhältniß zur Kirche von San Miniato, von deren Thurme aus er mit seiner Kanone 1530 Florenz vertheidigte, zur Sprache, und die politische Stellung des großen Künstlers innerhalb der Schicksale seiner Vaterstadt konnte in wenigen, aber höchst eindrucksvollen Sätzen dargelegt werden. Und endlich erschienen zwei Ansichten des Kopfes der Statue allein: einmal von vorn, das anderemal in Profil, beide in herrlicher Beleuchtung und in ungeheurer Größe, zugleich nun aber so in ihrem eigentlichen Formate gleichsam. Denn es schien, so groß das Werk ist, als habe es dem Geiste des Künstlers colossaler noch vorgeschwebt. Die wunderbare Schönheit des Kopfes trat jetzt erst völlig hervor. Dieser Anblick zumal wird meinen Zuhörern unvergeßlich bleiben.

Und für all' das, was ich eben aufzählte, bedurfte es nur fünfzehn inhaltreicher Minuten! In Florenz selbst sogar wäre diese Art concentrirter Belehrung unmöglich. Sie ist die naturgemäße für den Unterricht. Sie bietet eine Vereinigung von Aufnahme eines Eindrucks durch Auge und Ohr zu gleicher Zeit, die, einzig in ihrer Art zugleich durchaus keine überhastete ist. In derselben Vorlesung hatte ich mit einer allgemeinen Einleitung in das Michelangelo Betreffende begonnen, hatte dann die Madonna der Peterskirche, die Pietà, gezeigt und besprochen, war dann erst zum David übergegangen und hatte noch mit dem Carton für das nie begonnene Gemälde der Schlacht von Anghiari schließen können.

Für dies letztere Werk waren die beiden Stiche des Mark Anton und des Agostino Veneziano nach Michelangelo's Carton, zu der muthmaßlichen Größe des Cartons selber erhoben, gezeigt worden. Ferner eine Generalansicht der Composition, wie man sie neuerdings zu reconstruiren versuchte. Und endlich die in England befindliche eigenhändige Naturstudie Michelangelo's zu einer der Figuren. Bei der gewaltigen Vergrößerung dieser Zeichnung konnte auf die Art der Strichführung Michelangelo's, wenn er mit der Feder nach dem nackten Körper zeichnete, hingewiesen werden. Bei den bisherigen Hilfsmitteln hätte ich, im allergünstigsten Falle, diese Dinge kaum in drei Stunden vorzeigen und besprechen können, und zwar höchstens vor etwa 15—20 Zuhörern, welche fortwährend vor- und zurücktretend und, in wechselnden Stellungen doch nur mehr oder weniger schlecht sehend, in der Aufmerksamkeit immer gestört, einen Theil der Ansichten und des Vortrages einbüßen mußten, während jetzt über hundert junge Leute (das Auditorium hat 120 Plätze) bequem und in tiefster Stille die Dinge in sich aufnehmen konnten. Jede der hier benutzten Glasplatten kostete mich drei Mark. Sie können, da in der Folge die Originalaufnahmen nach den Photographien nicht mehr nöthig werden, künftig fast um die Hälfte billiger geliefert werden. Der Anblick, den sie bieten, ist bei jedem der gewählten Maßstabe ein scharfer, zuverlässig exacter.

Noch eindrucksreicher aber werden diese Anblicke, wenn nicht nur einzelne Werke, sondern Serien vorge-

führt werden, aus denen die Entwickelungsgeschichte eines Künstlers klargelegt wird, das heißt im Hinweise auf eine Folge zusammengehöriger Arbeiten desselben Künstlers gezeigt wird, wie er zu größerer Vollkommenheit sich steigert. Hier leistet das Skioptikon heute Dienste, die sich nicht voraussehen ließen, da bei den bisherigen Hilfsmitteln an die Darlegung solcher innerer Entfaltungen nicht gedacht werden konnte. Ich war eben so überrascht wie meine Zuhörer. Ueberraschungen dieser Art boten sich überall aber.

Es war bisher beinahe unmöglich gewesen, jungen Leuten, die nicht an die Betrachtung von Kunstwerken gewöhnt sind und die auch nicht in Florenz, Assisi und Padua waren, von Giotto zu sprechen. Ich hatte im Laufe meiner Lehrthätigkeit, die über zwanzig Jahre alt ist, immer neue Versuche angestellt, meinen Zuhörern überhaupt nur eine Vorstellung dessen zu verschaffen, um was es sich bei Giotto's Werken handelte, von denen keins zur Stelle war und welche auch die besten Photographien nicht genügend wiedergeben. Mit Giotto aber beginnt die moderne Malerei. Er ist der früheste ganz selbständige florentinische Künstler, der sich an die Natur wandte und dessen Werke die Zeitgenossen zur Bewunderung reizten. Wer die Ueberreste seiner Gemälde an Ort und Stelle gesehen hat, dem erleichtern die ganz kleinen photographischen Reproductionen, die man in Italien kauft, freilich die Erinnerung. Haben wir die Werke aber nicht selbst gesehen, so nützen aber auch die von der Arundel Society

herausgegebenen bunten Darstellungen nichts. Diese mit Sorgfalt hergestellten, reinlichen, colorirten Bilder entsprechen nicht der Wirklichkeit. Ich mußte wieder was ich nicht zeigen konnte durch Beschreibung zu ersetzen suchen und nahm die Geschichte der Giottoforschung und der persönlichen Verhältnisse des Meisters zum Ausgangspunkt, um meiner Erzählung Interesse und Abrundung zu geben. In zwei bis drei Vorlesungen kann ich heute dagegen die aufsteigende Entwicklung des Meisters zu immer höherer Vollkommenheit den Zuhörern vor die Augen bringen, von der Crowe und Cavalcaselle in ihrem Buche so schön, aber nur dem, der die Dinge sieht, vollverständlich sprechen[1]). Jeder meiner Zuhörer weiß jetzt, was er unter den vier Epochen Giotto's zu denken hat. Sie kennen die Werke selbst nun. Schon bei der Besprechung Dante's, mit der ich in diesem Semester die Vorlesungen einleitete, weil ohne Dante der innere Lebensweg der italienischen Kunst nicht verstanden werden kann, hatte ich Giotto's Bildniß Dante's gezeigt, das, in den letzten Jahrzehnten auf der übertünchten Wand der alten Capelle des frühesten Regierungpalastes von Florenz entdeckt, wiederhergestellt und nach vielen Versuchen, das Werk Giotto abzustreiten, ihm auch wieder zugesprochen worden ist. Das früheste individuell erscheinende Porträt der

[1]) Ich halte es für das Vortheilhafteste, die Entwickelung Giotto's zuerst in Anlehnung an Crowe und Cavalcaselle vorzutragen, ohne auf die Controversen einzugehen, welche in den Specialvorlesungen später abzuhandeln sind.

modernen Kunst. Auch in seinem elenden heutigen Zustande ein Anblick, den Niemand wieder vergißt. Von ihm konnte bei der Besprechung Giotto's nun ausgegangen werden. Dies Porträt Dante's läßt, in den neunziger Jahren des 13. Jahrhunderts entstanden, Giotto's Thätigkeit als in zwei natürliche Hälften getheilt erscheinen. Davor fallen die Werke in Assisi, danach die Florentiner und Paduaner Arbeiten. An sie schließen sich später dann die Zeichnungen für die älteste der drei Erzthüren von San Giovanni in Florenz, und an diese wieder die Basreliefs des von Giotto begonnenen Glockenthurms neben dem Dome, der sein letztes Werk war.

Ueberfliegen wir nun diese gesammte Thätigkeit Giotto's in ihren einzelnen Phasen, wie ich sie jetzt vortragen kann.

Lieb wäre mir gewesen, meinen Zuhörern auch die Kirche von San Francesco zu Assisi, die der Sitz der früheſten Arbeiten Giotto's ist, in einem Außen- und einem großen Innenblicke vorzuführen. Ein paar Minuten hätten genügt. Leider aber fehlten hierfür einstweilen noch die Glasplatten, welche so rasch nicht herzustellen waren, obgleich Herr Photograph Günther, man könnte sagen, das Unmögliche leistet: ich allein, oder ein böser Zufall, trug diesmal die Schuld, daß ich die Photographien nicht gleich beschaffen konnte. Dem Mangel wird abgeholfen werden und es können später, da es sich um eine Kirche handelt, die Friedrich II. im Jahre 1228, also an sicher zu datirendem Zeitpunkte, durch einen seiner Werkmeister bauen

ließ, die Unterschiede des italienischen Kirchenbaues zwischen damals und hundert Jahren nach dieser Zeit, wo Giotto's Glockenthurm entstand, aufs Beste hier abgehandelt werden. Für die Gemälde im Innern der Kirche aber besaß ich aus früheren Jahren noch heute besonders kostbares Material.

Bekanntlich hat die italienische Regierung die Kirche von allen späteren Einbauten reinigen und die Fresken Giotto's, sowie seines Meisters Cimabue restauriren lassen. Cimabue kommt in natürlicher Verbindung zuerst nun in Betrachtung. Wieweit Cimabue selbst in Assisi malte oder nur durch seine Leute malen ließ, ist gleichgültig da es sich den Werken selbst gegenüber nur um die allgemeine Auffassung von Malern handelt, deren Gesammtheit den Namen ‚Cimabue' trägt. Nun haben wir Photographien, welche vor und welche nach der modernen Restauration der Gemälde genommen worden sind. Auf den ersteren lassen die abgefallenen Stücke des Putzes die darunterliegenden Steinlagen erkennen, wie auch die Ungleichheit der fast verblaßten Malereien hier hervortritt. Die neueren Photographien dagegen zeigen die Lücken verputzt und die Figuren aufgefrischt. Hier erkennt der Studirende ohne Weiteres die Natur solcher modernen Aufarbeitungen.

Das Eigenthümliche der byzantinischen Kirchenmalerei liegt in der Bedeckung glatter Wandflächen mit Gebilden weiten Umfanges, deren starre Umrisse mit blühenden Farben ausgefüllt sind. Diese byzantinische

Größe hatte Cimabue als das in der Kirchenmalerei Herrschende übernommen. Auch der ungeübte Anfänger empfindet diesen Einfluß des bloß räumlich Großen. Er erkennt zugleich die letzten Ausklänge der antiken Kunst. Er sieht Cimabue's Bestreben, selbständige Naturbeobachtung zu Worte kommen zu lassen. All das ist an sich ja einfach und verständlich und ließe sich den Zuhörern auch in bloßen Worten plausibel machen. Wie ganz anders aber wirken die Darlegungen des Docenten dem lebendigen Anscheine der Malereien selbst gegenüber, die in jeder Linie und Falte und Schattengebung den Originalen gleich sind! Denn die Farbenwirkung kommt bei der gänzlichen Verblassung der Wände nicht mehr in Betracht und daß in den ehemaligen Farben die einfache Farbenscala der Mosaikmalerei etwa nachgeahmt worden sei, ist eine bloße Vermuthung. Ich hatte Cimabue's Gemälde in Assisi öfter gesehen, ich besaß die Photographien seit vielen Jahren: jetzt aber, wo sie in ihren ächten Größenverhältnissen wieder vor mir standen und mit meinen Augen zugleich die so vieler junger Leute darauf ruhten, welche Belehrung enthielt dieser Anblick nun auch für mich! Sie zeigten sich mir wie zum ersten Male und es war, als ob die Theilnahme meiner Zuhörer die Schärfe meiner Auffassung erhöhte. Genöthigt, mich auszusprechen, fand ich inhaltreichere Worte als mir ohne diese Umgebung zu Gebote gestanden hätten. Immer aber, was ich auch sagen mochte, ging die Hauptwirkung doch vom Anblicke der Dinge selbst aus. Während bei

anderen Darstellungen, deren Größe durch das Skioptikon ausgedehnt wird, sofort hervortritt, sie seien von der Phantasie des Künstlers viel kleiner empfunden als man sie auf der Wand vor Augen hatte, so daß gleichsam ein Abzug gemacht werden mußte und daß diese Vergrößerung eine Kritik enthielt, so zeigte sich bei Cimabue's Werken das Angeborene der Colossalität. Für uns in Deutschland, wo dergleichen Werke selten sind, um so wichtiger, als uns der Sinn für das Colossale fehlt oder doch wenig entwickelt ist[1]). Ich halte es für eine der wichtigsten Aufgaben des Lehrers der Kunstgeschichte, junge beginnende Staatsbürger auf den Inhalt ästhe-

---

[1]) Dies ist der Grund, warum Cornelius neben andern Ursachen, die den Genuß seiner Werke erschweren, so wenig Verständniß findet. Wo Künstler colossal wirken sollen, multipliciren sie meist das Kleine. Dies der Grund z. B. auch, warum ein in den letzten Tagen der Kritik des Publicums dargebotenes Modell eines Domes einen belastenden Eindruck macht. Eine Anhäufung architektonischer Elemente steht vor uns, die nicht, wie einfach colossal gedachte Bauten, den Geist befreien und erheben, sondern ihn bedrücken wird. Die ungeheuren Maße, in denen die Peterskirche aufgeführt worden ist, und die großartige Einfachheit ihrer Gestaltung haben für den Katholischen Kirchenbau des 17. Jahrhunderts Formen hervorgerufen, die der Construction nach ins geschwollen Riesenmäßige, die Ornamentik anlangend ins Barocke gingen. Die seltsame Mischung von Großartigkeit und Kleinlichkeit dieser Bauwerke setzt uns heute in Staunen. Wir erblicken in ihnen Monumente der ungeheuren Macht, zu der die römische Kirche im Jahrhundert des dreißigjährigen Krieges sich wieder erhoben hatte. Heute jedoch ist diese Bauart völlig veraltet und abgethan.

tischer grundlegender Begriffe hinzuweisen und ihr Auge an sie zu gewöhnen.

Nach Cimabue's Malereien nun erst ging ich zu denen Giotto's über, denen jene byzantinische Flächenwirkung abgeht.

In seinen frühesten Sachen schon, die er als Cimabue's Schüler im oberen Dome von Assisi gemalt hat, zeigt sich Giotto, was das innere Maß der Figuren anlangt, als von seinem Meister losgelöst. Nicht überkommene Muster ornamentaler Pracht beeinflussen ihn, er will zur Natur. Die von Giotto zu Assisi in einzelnen Scenen dargestellte Lebensgeschichte des heiligen Franciscus gab Gelegenheit, die Gründung des Franciscanerordens zu erörtern. Ohne die Kenntniß der Erlebnisse dieses Heiligen ist die romanische Malerei von Giotto bis zu Murillo zum Theil überhaupt nicht zu verstehen. Hier konnte ich von Gemälde zu Gemälde rasch fortschreitend die Geschichte des Heiligen und zugleich die Entwicklung Giotto's als des frühesten Realisten der toscanischen Schule rasch und gründlich vortragen. Hätte das Skioptikon gefehlt, so wäre dies Zusammenfassen unmöglich gewesen. Es hätten ohne den Anblick dieser Darstellungen in der Größe, in der sie auf der Wand stehen, die Geschichte des Heiligen und die Auffassung derselben durch Giotto, gesondert besprochen werden müssen. Ich hätte beginnen müssen mit der dem heiligen Franciscus geweihten Litteratur, auf die Kritik der Quellen für das Leben des Heiligen eingehen

und so, immer im Hinblicke auf Gedrucktes, statt auf Gemaltes, den Studirenden eine Vorstellung dessen schaffen müssen, was bei Giotto's Kunst das Entscheidende ist, indem ich zugleich auf die spätere Bekanntschaft mit den Werken jedoch nur vertröstete.

Scheinbar wäre diese Aufgabe bei ihm leichter gewesen als bei Cimabue. Giotto stellte dar, was er vor Augen hatte. Er war, um es zu wiederholen, der früheste Realist. Sätze dieser Art finden heute freilich einen gewissen Wiederhall und sind verständlich. Der Zuhörer ahnt von fern, um welchen Gegensatz es sich handeln könnte. Wie wenig aber läßt sich ohne den Anblick der Werke selbst der eigentliche Stempel, den die Malereien Giotto's tragen, mit Worten ausdrücken! Was unser Museum an Gemälden enthält, die mit einigem Rechte wenn nicht Giotto selbst, so doch wenigstens der Umgebung und den Nachahmern Giotto's zuzutheilen wären, verwirrt eher, als daß es fördert, denn es kommt bei seiner Malerei auf die Wandgemälde an. Die Tafelgemälde Giotto's und seiner Mitarbeiter laufen nur nebenher. Von Tafelgemälden besitzt unser Museum Einiges. Und nun gar: wie wäre es möglich, von Entwicklungsperioden Giotto's jungen Leuten, die noch nichts an Ort und Stelle gesehen haben, einen Begriff zu geben? Das Skioptikon macht dies möglich. Die Gemälde scheinen sich selbst zu erklären. Das Kindliche der Anfänge Giotto's zeigt sich. Sein Fortschritt ist ersichtlich. Dem Zuhörer ist das ganze Phänomen anschaulich.

Die zweite Entwicklungsperiode Giotto's, die in den Malereien der Unterkirche von Assisi hervortritt, würde scheinbar deshalb auch ohne Skioptikon leichter sich zeigen lassen, weil dem Werke von Crowe und Cavalcaselle ganz kleine Umrisse der dargestellten Allegorien beigegeben sind. Wie weit jedoch diese an Anschaulichkeit und auch an Richtigkeit sogar hinter den undeutlichsten Photographien zurückstehen, zeigt ein Vergleich. Und wie durchdringend anders geartet ist der Anblick, den das Skioptikon darbietet! Nun läßt sich, von dem Begriffe der Allegorie ausgehend, die Natur dieser Malereien der zweiten Periode des Meisters ad oculos demonstriren. Figur für Figur legt man ihren Sinn dar und geht zurück auf die Eigenthümlichkeit der Zeit, durch Allegorien ihre Gedanken kund zu geben. Ohne bildliche Hilfe hatte man früher dies Gebiet nur streifen dürfen: jetzt erklärt es sich leicht und deutlich.

Von den Malereien Giotto's im Bargello zu Florenz war oben schon die Rede. Der elende Zustand des Dantebildnisses dort bietet Gelegenheit, über die Art zu sprechen, sowohl wie die umfangreichen Werke Giotto's und seiner Schüler zu Grunde gingen, als wie sie heute wieder ans Licht gebracht werden. Man hatte sie im Cinquecento nicht blos übertüncht, sondern, damit die Tünche halte, die Wandflächen mit vielen eingehackten Löchern übersäet, welche nun zur Erscheinung kommen, wenn man die Tünche endlich wieder entfernt. Im Uebrigen ist sie ein wohlthätiger Mantel gewesen. Die

wiederaufgedeckten Wandmalereien der Capella Peruzzi in Sta. Croce geben hierfür ein lehrreiches Beispiel. Wiederum finden wir hier die Erlebnisse des heiligen Franciscus, und die Vergleichung einzelner, im Inhalte sich deckender Darstellungen mit denen in Assisi zeigt, wie Giotto dieselben Dinge nun anders anfaßte. Bild auf Bild erkennen wir seine wachsende Fähigkeit, die Scenen auf den eigentlichen Kern hin zu formen. Das Bewegte, Dramatische tritt hervor. Auf den Unterschied von früher und später kann so deutlich hingewiesen werden, daß es nur weniger Worte bedarf, um die sich steigernde künstlerische Macht des Meisters klar zu machen.

Einen Schritt weiter gehen wir bei der ersten der drei Bronzethüren von St. Giovanni, über deren Ursprung so heftig gestritten wird. Daß Vasari's Nachricht, Giotto habe die Zeichnungen zu Andrea Pisano's Erzarbeit daran gemacht, wahr sei, lassen die einzelnen Felder der Thürflügel erkennen, sobald wir sie nicht nur in ihrem natürlichen beschränkten Formate, sondern in der prachtvollen Vergrößerung vor uns haben. Das Skioptikon erlaubt, jedes dieser kleinen Basreliefs in überlebensgroßen Figuren zu zeigen. Und dasselbe ist der Fall bei den Basreliefs an Giotto's Glockenthurme neben dem Dome, deren realistische Kraft in überraschender Weise hervortritt.

So liefert das Skioptikon die Mittel, zum ersten Male diesen wichtigen Meister lernenden Anfängern im ganzen Bereiche seiner Thätigkeit sichtbar werden zu lassen. Die Kritik, die Meinungen der Anderen, die Mühe, das

nicht Sichtbare durch Beschreibungen geistig wenigstens zu beschaffen, die fortwährende Sorge, der ungeübte Zuhörer möge falsch oder ungenügend oder gar nicht verstanden haben was man vorbringt, fallen fort. Der augenscheinliche Gewinn einer soliden und, wie es scheint, dauernd im Gedächtnisse haftenden Kenntniß darf jetzt vorausgesetzt werden. Wie wichtig diese Kenntniß sei, zeigt sich bei der Betrachtung der Nachfolger Giotto's: Ghiberti's und Donatello's, in denen sich der Gegensatz der Auffassung wiederholt, den wir bei Cimabue und Giotto vor Augen hatten. Beide, Ghiberti in seiner Anlehnung an die Antike, Donatello in der an die Natur, stehen von vornherein verständlich da. Jeder weiß, welch' eine Fülle von Controversen sich an Donatello knüpft: diese Streitigkeiten können im Anblicke der Monumente selbst nun zum Theil gelöst, zum Theil zurückgeschoben werden, und wiederum ist der Lehrer in der glücklichen Lage, seine Schüler, statt sie mit dem Gezänk der Widersacher beschäftigen zu müssen, auf den positiven Gehalt des Vorhandenen hinweisen zu dürfen. Der Gewinn ist ein bedeutender. Es war fast dahin gekommen, daß die Schüler glaubten, die Hauptsache beim Studium der Neueren Kunstgeschichte bestehe in der Fähigkeit, in diese ewigen Kämpfe der Autoritäten so wohl gerüstet, so heftig und so früh als möglich selbst einzuspringen und die ‚Streitfragen' mit auszufechten, während es sich in erster Linie doch um die Kenntniß und den Genuß der hervorragendsten Leistungen der Künstler selbst handelt.

Man muß die Dinge kennen, ehe man sich über sie herumstreitet.

Die Vortheile aber, welche das Eindringen in die Werke Cimabue's, Giotto's und seiner Schule bei der nunmehrigen Lage des Unterrichtsmateriales gewährt, erstrecken sich noch nach einer anderen Seite hin. Dante ist als frühester Realist der geistige Urheber der italienischen Kunst gewesen. Mit ihm mußte ich meine Vorlesungen beginnen der Künstler wegen. Auf ihn selbst zugleich fällt von den Künstlern her erklärendes Licht.

Bekannt ist Dante's äußere literaturgeschichtliche und culturgeschichtliche Carrière: wie er, früher nur den Italienern nahe und sogar Goethe noch ziemlich fern stehend, in neuester Zeit zu einem immer bedeutenderen Elemente der Weltbildung wird. Möge ein Maßstab, den ich schon öfter angelegt habe, hier geltend sein: die jährlich zunehmende Masse Papier, die mit neuen Ausgaben Dante's und mit Uebersetzungen seiner Werke bei uns und überall bedruckt wird. So deutlich, wie dieser äußerlichste Umstand die wachsende Intensität unseres Verhältnisses zu Goethe und Schiller zeigt: in noch erstaunlicherem Maße läßt er erkennen, was Dante der heutigen Welt sei. Es genügt heute nicht mehr, bei Dante das über die Quellenforschung zu wissen, was die Literaturgeschichten enthalten, sondern es muß auf den Inhalt des Gedichtes erklärend eingegangen werden, in wieweit er den verschiedenen Epochen thatsächlich in

Anschauungen künstlerischer Art vor Augen stand. Wie diese Kenntniß nun aber den Studirenden vermitteln? Unsere jungen Leute, auch die Philologen nicht, haben keine Zeit, besondere Vorlesungen über Dante zu hören. Ihre Stunden sind durch Anderes voll in Anspruch genommen. Die Neuere Kunstgeschichte bietet natürliche und schöne Gelegenheit, die Lücke auszufüllen. Indem auf die Bilder hingewiesen wird, mit welchen Dante die Phantasie zunächst der Florentiner, dann aller Italiener erfüllt hat, kann bei der Vorführung von Skioptikondarstellungen bei geringer erklärender Zuthat die kurze Geschichte der Divina Commedia in ihrer Wirkung auf die Künstler und zugleich auf das Volk gegeben werden. Ich mußte mich, was die letztere anlangt, in diesem Semester beschränken, weil wiederum das Material nicht so reichlich vorlag, als nöthig gewesen wäre. Später, wenn ich diesen Abschnitt der Kunstgeschichte hoffentlich wieder behandeln darf, werden die Glasplatten umfangreicher zur Verfügung stehen.

Somit können die Anfänge der Geschichte der italienischen Kunst in sehr vortheilhafter Weise einheitlich jetzt vorgetragen werden. Ich gehe in Verfolg dieser Dinge nun noch einige Schritte weiter.

Mit 1400 beginnt für die Florentiner Kunst abermals eine neue Epoche. Die beiden vornehmsten Männer sind eben genannt worden, deren Werke jetzt in Wirksamkeit treten: Ghiberti und Donatello. Reicher als die vorhergehende Zeit erscheint das neue Jahrhundert, schwieriger

aber auch war es in der Besprechung. Mit Hilfe des Skioptikons treten Ghiberti's, Donatello's, Luca della Robbia's Sculpturen, Brunelleschi's, Michellozzo's und der sie umgebenden Meister Bauten leibhaftiger uns nun entgegen, als jede sonstige Reproduction sie gewährte. Die Probe läßt sich jetzt anstellen, wie Donatello und Ghiberti sich zu einander, zu den Gleichzeitigen, den Vorhergehenden und Nachfolgenden verhalten. Die wunderbare Vereinigung des Schlankaufstrebenden mit dem Massiglastenden, auf der die Schönheit der Florentiner Bauten beruht, tritt als Hintergrund der Sculpturen und Gemälde beider Meister zu Tage. Sogar eine Idee der zuerst überwältigenden Fülle dessen, was Italien an Kunstschätzen damals schuf und der ununterbrochenen Beraubung zum Trotz noch immer beherbergt, läßt sich dem Auditorium jetzt geben. Es ist von Wichtigkeit, daß die jungen Leute erfahren, die ausgesuchten Meisterwerke, die man einer besonderen Erklärung für werth hält, ständen innerhalb ihres Zeitalters nicht allein. Das rechte Gefühl von der Entstehung des Typus des San Giovannino z. B., des Ideales eines 12—15jährigen, in das höchste geistige Verständniß überirdischer Dinge emporgehobenen beginnenden Jünglings, kann nur gegeben werden, wenn wir eine ganze Reihe von versuchten Lösungen dieser Aufgabe vor uns haben. Wie Giotto, wie Donatello, wie Michelangelo (wenn unsere Berliner Marmorstatue von ihm herrührt), wie Raphael, wie Andrea del Sarto sich zum Giovannino stellten, kann gezeigt werden. An-

drea del Sarto's jugendlicher Johannes zu Florenz hat etwas von einem fast zu allzutiefer Gedankenempfindung vorgedrungenen Jünglinge; in Verbindung aber erst mit den übrigen ausgezeichneten Werken desselben Inhalts, wo in zarten Altersabstufungen immer andere Jahre zwischen Knaben- und Jünglingsalter dargestellt worden sind, wird dies Gemälde als die höchste Leistung in dieser Richtung voll verständlich.

Hier breche ich mit der Mittheilung meiner Erfahrungen ab. Ich stehe, was die Anwendung des Skioptikons in meinen Vorlesungen anlangt, auf einer höheren Stufe als auf der, von der aus ich im Frühjahr mich aussprach, bin jedoch den Meistern des ersten Ranges gegenüber noch im Rückstande, da sie noch nicht an die Reihe kamen. Mit Michelangelo beginne ich eben, auch Raphael, Lionardo, Dürer, Holbein und Rembrandt sind noch nicht vorgeführt worden. Aber ich sehe auch für diese voraus, wie sehr die bisherige Art, die Dinge zu behandeln, sich erhöhen und sich vereinfachen werde. Wohl zu beachten ist, daß was über die Meister von Giotto bis Donatello in meinen Vorlesungen gesagt werden konnte, immer doch nur als Relation vergangener Erscheinungen zu nehmen war. Selbst Donatello, mögen Liebhaber heute noch so hohe Preise für die ihm zugeschriebenen Werke zahlen, hat wenig actuellen Werth mehr. Man hat sich da zu inhaltsloser Begeisterung hinaufgeschraubt. Donatello ist geistig ziemlich inhaltslos. Anders steht es mit Michelangelo, Raphael und

Lionardo. Allerdings läßt ein gewisses Uebermaß der Beschäftigung Seitens der heutigen größeren Bildungsmasse mit diesen Meistern auch sie beinahe als abgethan erscheinen, in Wahrheit sind sie es nicht und werden es nie sein. Um auf oben Gesagtes zurückzukommen: gerade so wie immer wachsende Massen von Papier mit Homer's, Shakespeare's, Schiller's und Goethe's Werken bedruckt werden, treten immer neue massenhafte Reproductionen der Werke Raphael's und der Seinigen hervor und zeigen wie nahe sie dem Publicum verwandt sind.

Zwischen Raphael und Michelangelo aber waltet bei diesen Reproductionen ein tiefgehender Unterschied. Während Kupferstiche der Werke Raphael's trotz ihres verkleinerten Maßstabes eher geeignet sind, ein Gefühl der Originale in uns zu erwecken, bleibt bei Michelangelo wie bei Cimabue die Größe selbst eine der Qualitäten der Werke. Hier überrascht die Wirkung des Skioptikons dadurch, daß wenn die Compositionen und Sculpturen größer noch als sie thatsächlich sind auf die Wand geworfen werden, der sich ausdehnende Umfang die Wirkung erhöht. Jenen Kopf des David habe ich in einer Vergrößerung gezeigt, die etwas (wie die Italiener terribile hier gebrauchen) ‚Furchtbares' hatte. Dennoch erschien er, wie ich wiederhole, nun erst in seiner vollen Schönheit, schien sie jetzt erst zu gewinnen. Und deshalb glaube ich sagen zu dürfen: so verbreitet die Stiche nach den großen Meistern und die Photographien der Werke sind, ich glaube doch, daß die Bekanntschaft mit ihnen,

die das Skioptikon gewährt, ihren Einfluß zu einem noch fruchtbareren gestalten wird.

Das Skioptikon wird die nachwachsende Generation, insfondere aber mit der Kenntniß deſſen, was Deutſche Kunſt iſt, erfüllen. Dürer hat eine aufs Große gehende Natur, die, wie ich vorausſehe, in ganz neuer Wirkung hervortreten wird. Auch für Dürer muß die Eigenheit in Anſpruch genommen werden, daß ein Theil ſeiner Werke, die, als Kupferſtiche in geringem Formate nur von ihm ſelbſt ausgeführt, ihrem inneren Gehalte nach aber als coloſſale Werke vor ſeinem Blicke ſtanden, nun erſt als ſolche erſcheinen. Ritter, Tod und Teufel, die Melancholie, der heilige Euſtachius und andere Werke ſeiner reifſten Zeit ſind ſo zu denken; die Münchener Apoſtel wirken ſo auf unſere Phantaſie; in ganz neuer Geſtalt werden die kleinen Blätter ſeiner Holzſchnitt-Paſſion hervortreten. Sie haben etwas, als ob ſie Reminiscenzen verloren gegangener Wandgemälde ſeien. So auch einige von Rembrandt's Radirungen. Das Skioptikon wird dieſen Arbeiten nun erſt ihren eigentlichen Rang verleihen. Sollte nicht genau das richtige Größenverhältniß getroffen worden ſein, ſo läßt ſich dieſer Fehler durch Anfertigung einer anderen Glasplatte leicht corrigiren.

Es iſt mir, hoffe ich, gelungen, darzulegen, wie die Berliner Univerſitäts-Vorleſungen über Neuere Kunſtgeſchichte jetzt beſchaffen ſind. Auf allen anderen Univerſitäten ſollte mit dem Skioptikon geleſen werden.

Es iſt mir eine Freude und, da ich mich naturgemäß

dem Abschlusse meiner Lehrthätigkeit nähere, eine Beruhigung, das Studium der Neueren Kunstgeschichte an der Berliner Universität bei der sich nun darbietenden Erhöhung des Materials und der damit verbundenen Vereinfachung der Lehre in eine so festgezogene Bahn einlenken zu sehen. Es werden sich vielleicht auch jetzt nicht Die bekehren, welche, ihrer Vorbildung und Naturanlage nach, die Stellung der Neueren Kunstgeschichte als eines Theiles der historischen Wissenschaft nicht recht begreifend, den energischen, scharfsichtigen antiquarischen Betrieb als das eigentlich Richtige ansehen und in der gelehrten Anfertigung von Katalogen und Fundberichten die Blüthe dessen erblicken, was die Kunsthistorie zu leisten habe. Ich will sie nicht umzustimmen suchen. Mögen die Vertreter dieser Anschauung in der Fortführung ihrer mühevollen, bedeutenden Aufwand an Kenntniß und Erfahrung erfordernden Arbeiten ruhig und glücklich weitergehen, ihnen auch die bisher gewährten reichen Mittel fort und fort zu Gebote stehen, mögen zugleich aber auch ihre stillen Angriffe gegen die Vertreter der historischen Kunstwissenschaft, wie ich sie zu betreiben versuche, künftig ebenso fruchtlos sein, wie sie bisher gewesen sind. Es muß Lehrer geben, die in erster Linie auf die Schönheit und Größe der dargestellten Ideen und Gestalten hinweisen und der aufwachsenden Generation von der Mission der Großen Künstler im fortschreitenden Leben der Völker reden.

Die vom Skioptikon hervorgerufenen Bilder sind

weniger vergänglich als es scheinen dürfte. Sie können jeden Augenblick in gleicher Schärfe hier und überall sonst wieder hervorgebracht werden. Diese Erscheinungen stellen denen, die sie zu erklären und denen, die sie vor Augen haben, eine hohe und schöne Aufgabe. Im Gedächtnisse der lernenden jüngeren Generation, die die Geschicke unseres Volkes einmal leiten wird, bildet sich nun ein Schatz mächtiger Anschauungen. Mit Erhebung gedenken wir der Abende, wo wir nach gethaner Tagesarbeit sorglos und froh gute Musik hörten, wo Shakespeare, Schiller und Goethe uns nahe traten. Ein Nachhall dieser Töne und Worte beglückt uns. Das Gemeine hält ihm nicht Stand. Dieser Segen wird sich nun auch auf die Werke der bildenden Kunst anders als früher ausdehnen. Die Augen, welche die Werke Raphael's, Michelangelo's und Lionardo's, Dürer's und Cornelius' in diesem wunderbaren Lichte gesehen haben, sind für das Leben wohl bewahrt. Der Geist, der die Werke unserer großen Künstler in den Jahren, wo der Mensch jung und seine Sinne am frischesten sind, erfaßt hat, wird den Versuchen späterer Täuschungen Widerstand leisten. Eine solide Kritik wird Platz greifen. Auf die allgemeine Entwickelung der Deutschen Kunst wird das so im Anblicke der besten Werke sich bildende Publicum von nun an entscheidenden Einfluß haben.

Zweiter Bericht.

Nationalzeitung 1892, Nr. 609 u. folgende.

Mein erster Bericht betraf Vorlesungen über die Florentinische Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts (Trecento und Quattrocento), die ich im Winter 1891/92 gehalten hatte. Im verflossenen Sommersemester ging ich zum 16. (dem der Reformation, Cinquecento) über: zu Michelangelo, Raphael und Lionardo.

So sehr diese drei Namen in Aller Munde sind, so erfreuen sich trotzdem die Meister des Quattrocento nicht bloß in Deutschland heute der Vorliebe der Museumsbeamten und des von diesen beeinflußten Publicums. Denn Raphael's, Michelangelo's und Lionardo's Werke sind mit seltenen Ausnahmen nicht im Handel. Donatello und die ihn umgebenden Maler und Bildhauer dagegen werden von Käufern und Verkäufern oft genannt. Auch der sogenannte Realismus des Quattrocento hat heute viele Anhänger. Ueber jene drei Allervornehmste ist auch so viel gesagt und geschrieben worden, daß Alles gesagt zu sein scheint. Auf die neueste producirende Kunst haben sie so gut wie keinen Einfluß mehr.

Schon einmal war man, in den Zeiten des Bernini, von Raphael abgekommen. Correggio und die Bolognesischen Meister wurden vorgezogen. Erst die im vorigen Jahrhundert sich entwickelnde Kupferstecherei gab ihm allmälig die alte Rangstellung zurück. Man lernte seine Werke bei-

nahe zum ersten Male kennen. Jetzt nun constatire ich den Eindruck, den die drei Künstler auf mein Auditorium machten, und zwar die Werke Michelangelo's bei weitem größeren als die Raphael's. Bei diesem wirkten die Teppiche am meisten; nichts aber erreichte die Gewalt der Schöpfungsgeschichte, die Michelangelo an die Decke der Sixtinischen Kapelle malte. In hohem Maße empfand Jeder die Gewalt, die von diesen Darstellungen ausging.

Wir nennen die Dichter und bildenden Künstler unsterblich, deren Werke jeder neuen Generation entgegentreten als seien sie eben entstanden und enthielten den geistigen Inhalt des neuesten Tages: die Werke der drei Meister verloren vor den Augen des Auditoriums den Charakter des Vergangenen. Den Künstlern des Quattrocento ist diese Kraft nicht eigen. Sie besitzen das Reinmenschlich-Ueberwältigende nicht. Und nun bemerken wir: nicht meine begleitenden Worte thaten das Meiste dazu, sondern der directe Anblick der Gestalten, denen das Skioptikon so strahlende Sichtbarkeit verlieh, vermittelte diesen Eindruck. Die jungen Leute, allerdings von mir vorbereitet und angeleitet, empfanden aus eigner Kenntnißnahme den Werth dieser Gemälde und Sculpturen als der kostbarsten Inventarienstücke der großen historischen Schatzkammer der Menschheit. Strömt dies Gefühl von Blutsverwandtschaft aus den Arbeiten der Künstler uns nicht entgegen, so vermag nichts den Mangel zu ersetzen. Mögen die Werke der Florentiner

von Giotto bis Donatello uns mit noch so großem Interesse erfüllen: Lionardo, Michelangelo und Raphael erst reißen uns in eine Theilnahme herein, die höherer Art ist, und das Skioptikon liefert den Maßstab für die Fähigkeit eines Kunstwerks, so zu wirken.

Ich sehe es als eine Thatsache von Wichtigkeit für den öffentlichen Unterricht an, daß bei dem kaum zu überblickenden Umfange kunsthistorischen Materials, das von allen Seiten in immer neuen Strömen heute zufließt, durch die Vergrößerungen des Skioptikons möglich gemacht wird, eine sichere Scheidungslinie zwischen dem die Seele ergreifenden menschlich Ergreifenden und dem bloß kunsthistorisch Interessanten zu ziehen. Was diese Hauptsache anlangt, so erklären die Werke sich nun gleichsam von selbst. Die ungemeine Wirkung der Teppiche Raphael's auf das europäische Publicum, die erst seit den Stichen Dorigny's im vorigen Jahrhundert eintrat und die für uns der Thätigkeit Raphael's eine andere geistige Mitte verleiht, als in den vorhergehenden Zeiten, wo man ihn mehr als Madonnenmaler verehrte, wird nun durch das Skioptikon erklärt und bestätigt. Vor dem Eingreifen des Skioptikons waren die Worte des Lehrers das Maßgebende. Jetzt, bei dem Anblicke der Werke selbst, vollzieht sich eine persönliche Bekanntschaft des Zuhörers mit dem Meister. Die Urtheilskraft der jungen Leute wird in Mitarbeit gezogen. Sie verfolgen bei jeder Figur, ob meine Erklärung stimme. Vorher war dieses Miteingreifen des eigenen Urtheils nicht zu bewirken, sondern

der Erfolg meiner Vorlesungen lag nur in den von mir geäußerten Meinungen.

Es ist mir daran gelegen, immer wieder zu betonen, daß ich mit den vorliegenden Ausführungen mich nicht als Kunstfreund an Kunstfreunde, oder als Museumsbeamter an das Publicum, oder als Künstler an andere Künstler, sondern nur als Universitätsprofessor der Neueren Kunstgeschichte an diejenigen mich wende, die an derartigen Vorlesungen persönliches Interesse haben. Meine Collegen wissen, daß es nicht gleichgiltig sei, wie unsere Studenten in die Neuere Kunst eingeführt werden. Ueber die beste Lehrmethode muß debattirt werden. Es könnte Jemand behaupten, die Aufgabe sei gar nicht, größere Mengen junger Leute im allgemeineren Sinne kunsthistorisch zu unterrichten, sondern es müßten wenige Zuhörer, welche später Museumsbeamte oder Docenten werden wollten, so speciell als möglich in das gesammte vorhandene Material eingeführt werden. Es komme auch weniger darauf an, den Zuhörer als Bürger der neuesten Zeit in ein persönliches nahes Verhältniß zu den Werken der Großen Meister zu bringen, sondern ihm sei vielmehr klar zu machen, wie zu der Zeit, wo diese Werke entstanden, über sie geurtheilt worden sei. Ich führe dies nur an, um zu zeigen, wie verschiedene Ansichten über das Studium der Neueren Kunstgeschichte aufzustellen wären wenn Jeder miteinspräche. Um zu zeigen, in wie verschiedener Art Vorlesungen über Neuere Kunstgeschichte gehalten werden können, will ich im Nachfolgenden die

beiden Methoden in Vergleich ziehen, wie ich über Raphael in früheren Semestern (vor dem Skioptikon) las und wie ich im vorigen Sommer (mit dem Skioptikon) gelesen habe.

Raphael's Wandgemälde befinden sich bekanntlich in Rom. Seine Tafelgemälde sind über die Länder zerstreut und seine Handzeichnungen desgleichen. Gemalte Copien sind in geringer Anzahl vorhanden, meist in schlechtem Zustande und von unzureichender Hand verfertigt. Zu Gebote standen also eigentlich nur Kupferstiche und Photographien.

Mit der Geschichte der Raphaelforschung beginnend, besprach ich früher also eine Auswahl der einschlägigen Literatur, wie sie im Laufe des 16. bis zum 19. Jahrhundert sich gebildet hatte. Es folgte eine Darlegung des Ganges der italienischen Kunst im Quattrocento. Die Stellung der verschiedenen künstlerischen Bildungscentren Italiens zu einander wurde darauf behandelt. So kam ich auf Urbino.

Die Controverse über Raphael's Geburtstag wurde nun ausführlich erledigt. Ueber den Lebenslauf des Vaters und sein Verhältniß zu den ihm befreundeten Meistern, deren erster Einfluß auf Raphael als Knaben anzunehmen sei, ward gesprochen. Nach Urbino mit den künstlerischen Bestrebungen des Herzogs wurde Perugia mit seinen Meistern, mit der Wandmalerei im dortigen Regierungspalaste, den Bestrebungen der dort herrschenden Familie Baglioni ꝛc. ꝛc. erörtert. So ge-

langte man zu den sogenannten Kindheitsarbeiten Raphael's und den Meinungen Pungileoni's, Passavant's und Lermolieff's ꝛc. über dieselben. Das sogenannte ‚Venetianische Skizzenbuch Raphael's' mit der Fülle sich daran knüpfender Conjecturen und Streitigkeiten ergab sich im natürlichen Anschlusse als ein wichtiges Capitel. Höchst bedeutend war die Kritik der auf dem Berliner Museum befindlichen, Raphael zugeschriebenen (zweifelhaften) Madonnen, in denen man ja vielleicht eigene Werke des jungen Raphael vor Augen hatte. Die Theilnahme, ferner, Raphael's an Arbeiten Perugino's, an denen Pinturicchio's in Siena, seine frühesten eigenen Gemälde, die öffentliche Stellung in Perugia, der Uebergang zuerst von Urbino nach Perugia, dann von Perugia nach Florenz mit der dazu gehörigen Kritik mannigfacher ächter und unächter Aktenstücke, welche Raphael's momentanen Aufenthalt an verschiedenen Stellen zu beweisen scheinen. All das, eine Fülle interessanten Materials, in scharfer Parteinahme für die richtigen Meinungen und bei Zurückweisung der falschen vorgetragen, bildete die Masse dessen, was dem Zuhörer in den ersten Vorlesungen geboten ward. Im Vertrauen auf die Zuverlässigkeit des Empfangenen, nahm er schon Partei und fühlte jetzt bereits vielleicht in sich die Befähigung, in die obwaltenden Streitigkeiten über Raphael's Anfänge einzutreten: Controversen, in die er sich hineingerissen sah, noch ehe er den Werken Raphael's gegenüber irgend welches eigenes Gefühl zu erproben im Stande gewesen war. Indessen,

war das besondere Studiren der Gemälde und Handzeichnungen nicht möglich, so traten scheinbar exacteste Photographien vermittelnd ein. Auch standen Meinungsäußerungen bedeutender Kenner über die Originale in Fülle zu Gebote, so daß es nur auf eine Auswahl anzukommen schien, welchem man sich anschließen wolle.

Mit dem Uebergange nach Florenz begann Raphael's zweite Epoche. In die vier Jahre etwa, die sie dauerte, waren die während dieser Zeit entstandenen Werke katalogisch genau und chronologisch richtig nun einzuordnen, und die hier sich darbietenden Probleme zu lösen, jetzt die vornehmste Aufgabe. Dazu gehörte die, aus den Handzeichnungen die Entstehungsgeschichte der einzelnen Werke nachzuweisen. Hier wurde die Unmöglichkeit, diese Gemälde selbst zu zeigen, schon empfindlicher. Der Verlust mußte durch die doppelt scharfe Kritik der Handzeichnungen ersetzt werden, auf deren, im Apparate ausliegenden, den Studirenden leicht zugänglichen und meist zureichenden Photographien ich verwies. Die Merkmale, welche die ächten Blätter von den falschen unterscheiden, konnten bis zum Gewinn einer gewissen Ueberzeugung übermittelt werden; Rangstufen zwischen den Gemälden auf ihren geistigen Inhalt hin den jungen Leuten klar zu machen, blieb unmöglich. Hierzu reichten die besten Stiche nicht aus, auch Kopien würden nur ein Nothbehelf gewesen sein. Um der gesammten Florentiner Epoche höhere historische Lebendigkeit zu verleihen, wurde deshalb die Geschichte der in jene Jahre fallenden allgemeinen

florentinischen Kunstentwickelung zu Hilfe genommen. Der Einfluß Lionardo's und Michelangelo's sowie anderer Meister kam zur Sprache. Raphael's Grablegung entstand damals: die allmälige Vervollkommnung der Composition, wie sie die vorhandenen Handzeichnungen erkennen lassen, ward dargelegt, die Verwandtschaft der Figur Christi mit dem in Rom sichtbaren Christus der Pietà Michelangelo's besprochen.

Nun erfolgt die Berufung Raphael's nach Rom und als dritte Epoche seines Lebens die Thätigkeit unter Giulio II. Von diesem ist jetzt die Rede. Von seinem Charakter und künstlerischen Absichten. Die Malereien in der Camera della segnatura. Der Bau des vatikanischen Palastes. Der geistige Zusammenhang der Wandmalereien in der Camera della segnatura. Ihre Entwicklung von den ersten Entwürfen an. Ihre Deutung. Die Streitigkeiten über die Mittelfiguren der Schule von Athen. Die Benennung der einzelnen Gestalten des Gemäldes. Der Tod des Papstes bringt diese Epoche zum Abschlusse.

Weiter zu gehen, ist für die Zwecke dieses Berichtes nicht nöthig. Es sollte nur gezeigt werden, wie ich verfuhr. Raphael's gesammte Thätigkeit ward so bis zu ihrem Abschlusse abgehandelt, und erreicht, daß der fleißige Zuhörer in allem historisch wie literarisch Raphael Angehenden durchaus unterrichtet war. Sah er sich außerhalb der Vorträge Kupferstiche oder Photographien an oder trat er später einmal vor Originale,

so war er für deren Genuß und Verständniß vorbereitet. Hatte er über Raphael im Examen Auskunft zu geben, so war er in Stand gesetzt worden, billige Fragen zu beantworten. Erschien ein Aufsatz oder eine Schrift über Raphael, so vermochte er zu dem Inhalte Stellung zu nehmen. War unter Kunsthistorikern über kritische Fragen die Rede, so konnte er in die Debatte eingreifen.

Hatte er aber den Eindruck eines Werkes von Raphael's Hand empfangen, das ihn ergriff? Vielleicht war die Dresdner Madonna ihm einmal sichtbar geworden. Die Berliner und Münchener Museen lieferten nichts, das dem entsprach was er über den Eindruck Raphael'scher Werke bis dahin seinem Lehrer doch nur geglaubt hatte. Raphael erschien ihm, Alles in Allem, doch nur als würdiges Object vielfacher, verwickelter Streitfragen. In dem Gange, den die Ausfechtung dieser Fragen nimmt, wurzelte sein vornehmstes Interesse. Am besten schon wußte er mit den Handzeichnungen umzugehen. Bei diesen war es, weil die Photographien oft die Originale beinahe vertreten, möglich, mit eigner Arbeit sogar einzugreifen. Ein ganz festes Operationsfeld gewährte aber nur das gedruckte und geschriebene biographische Material. Hier war sichere philologische Arbeit zu leisten.

Mehr ließ sich bis dahin mit Vorlesungen nicht erreichen. Dies der Grund, weshalb, je strenger man die Dinge durchnahm, um so geringer die Theilnahme der

Studirenden wurde. Sie hörten Urtheile über Sichtbares das sie nicht sahen. Nur zukünftige Museumsbeamten wandten sich deshalb dem, was zu lernen war, mit voller Kraft zu und unter den bereits im Amte stehenden Museumsbeamten selbst konnte die Meinung aufkommen, die Universitätsvorlesungen über Neuere Kunstgeschichte seien überhaupt nur dafür bestimmt, künftige Museumsbeamte auszubilden, und sie selber hätten mit dreinzureden. Wie denn auch geschah. Es war dem vorzubeugen. Ich sah mich genöthigt, über Kunsthistorie so zu lesen, daß ich ‚Kunst' im weitesten Sinne als ‚Bildende nationale Phantasie' faßte und den Werken der Dichter in meinen Vorträgen denselben Rang gönnte wie denen der Maler und Bildhauer.

Bei der jetzigen Behandlung Raphael's tritt das Literarische nun wieder in den Hintergrund. Mein vornehmstes Bestreben ist, die Werke selbst, die den jungen Leuten nun vor Augen stehen, und zwar nur die vornehmsten Werke, ihnen mit Erklärungen noch näher zu rücken, d. h. mit meinen Worten den Eindruck zu unterstützen, den sie machen. Die gesammte, oben im Auszuge gegebene Einleitung fällt seit dem Eintreten des Skioptikons deshalb nun fort. Als Erstes, was dem Auditorium von Raphael bekannt werden soll, steht sein frühstes Meisterwerk plötzlich auf der Wand. Das Gemälde, das Raphael's volle Jugendkraft und die Tiefe seiner Auffassung zeigt, zugleich das erste, das seinen Namen und das Datum der Entstehung trägt, 1504, ist

das Sposalizio. Die Erhaltung der heute bekanntlich in Mailand stehenden Tafel ist eine vorzügliche. Auch verschiedene gute Stiche nach ihr sind vorhanden. Mit diesem Anblicke beginne ich jetzt. Es verdunkelt sich der Hörsaal und das Werk erscheint auf der Wand, größer als es in Wahrheit ist, den Zuhörern jedoch aus einiger Entfernung in der Größe etwa sich darbietend wie das Original in der Brera zu Mailand dem dicht davortretenden Betrachter. Der Anblick, der sich hier aufthut, übertrifft bei weitem die Wirkung der Stiche, obgleich die Glasplatte nach einem Stiche angefertigt worden ist. Uns überkommt das Gefühl der lebendigen Gegenwart eines großen Kunstwerkes. Auch das empfinden wir: daß diese Gestalten in Raphael's Phantasie in größeren Dimensionen gewohnt hatten, als er sie auf der Tafel ausführte. Wie wahr dies sei, bestätigt das Einsetzen einer zweiten Platte, durch welche die Figuren nun zu ganz colossaler Größe gesteigert, die umfangreiche, hohe Wand voll ausfüllen.

Jeder Zuhörer empfängt, durch die Dunkelheit isolirt, diesem Anblicke einsam gegenüber, völlig ungestört die Erklärung des Werkes aus diesem selber. Leicht ist es, im Hinblicke auf diese höchste Blüthe der ersten Epoche Raphael's, deren Erklärung zu einer nur wenige Daten enthaltenden Einleitung zusammenzuziehen. Der Zuhörer fühlt, daß bei diesem Werke, das gleichsam mit Gewalt in ihn eindringt, die eigentliche Künstlerlaufbahn Raphael's erst beginne. Wichtiger als der Besitz zahlreicher,

Raphael's Anfänge illustrirender Notizen ist die intensive Bekanntschaft mit diesem ersten großen Documente seiner Hand. Zwanzig Jahre war er alt, als er es schuf. Die meist so viel Jahre zählenden Zuhörer ermessen sichtbar, was in dieser Zahl liege. Auf alle Vorzüge und Schönheiten der Composition kann nun hingewiesen werden. Jede Figur in ihrem Verhältnisse zum Ganzen, jede Bewegung der Glieder, die Behandlung der Hände, der Gewandung, vor allem aber der geistige Inhalt der Composition kann ruhig besprochen werden. Nicht um eine Kritik des Werkes oder um die der darüber geäußerten Meinung handelt es sich, sondern nur um den Hinweis auf seine Schönheiten. Jeder verneinende Gedanke fällt fort, von controversen Meinungen ist keine Rede. Diese Einleitung in die Lebensthätigkeit des Meisters ist die würdigste, was ihn selbst, die fruchtbarste, was die jungen Leute anlangt. Alle jene Notizen, die früher die Hauptmasse des auch bei diesem Werke zu Ueberliefernden ausmachten, werden zu nebensächlichem Material, das ich gelegentlich hier und da nun einflechte ohne es, wie früher nöthig war, als Hauptsache in systematischen Zusammenhang zu bringen.

Nach dem Sposalizio wird die Madonna, welche Raphael in Perugia für die Nonnen von San Antonio malte, und das damals begonnene erste Frescogemälde von San Severo zu kürzerer Betrachtung noch vorgeführt: die beiden einzigen Werke jener frühen Zeit, bei denen Raphael's Autorschaft sicher ist. Es könnte auch von

der vatikanischen, Raphael von Vasari zugeschriebenen Himmelfahrt der Maria, angesichts ihres Lichtbildes, die Rede sein, weil damit die Frage der frühesten Handzeichnungen Raphael's zusammenhängt. Besser aber ist es für die grundlegenden Vorlesungen, auch dies fragwürdige Werk und die Sieneser Gemälde zu übergehen, und höchstens mit einigen Worten darauf hinzuweisen, daß hier Probleme vorliegen, von denen später zu sprechen sein würde. Denn nur positive Eindrücke sollen hier empfangen werden, und vortheilhafter als die Behandlung zweifelhafter Ansichten wird sein, bei Vorführung des Sposalizio andere Darstellungen der Vermählung Maria's — frühere, gleichzeitige und spätere — auf die Wand zu werfen, um recht klar werden zu lassen, warum und worin Raphael früheren und nach ihm arbeitenden Meistern überlegen sei.

So erfahren denn auch die interessanten Streitigkeiten über seinen Domicilwechsel hier keine Berücksichtigung. Es genügt, zu sagen, daß im Jahre 1504 ein Uebergang nach Florenz stattfand. Die schönsten der Florentiner Madonnen und, an sie sich anschließend, die ‚Grablegung' bilden sofort die weiteren festen Grundlagen der zweiten Epoche des Meisters. Die durch das Skioptikon gegebene Vergrößerung der Gestalten läßt fast ohne weitere Begründung diejenigen Madonnen jetzt, welche in der That die übrigen an geistigem Gehalt übertreffen, sich als solche von den geringeren abheben.

Ich schalte hier ein, was immer wieder gesagt werden muß und worauf ich zurückkomme.

In der Vergangenheit liegende Kunstwerke lassen eine doppelte Auffassung zu. Zuerst die, sie nur als Producte ihrer Zeit zu nehmen. Sowohl der Moment der persönlichen Entwickelung, an dem der Künstler sie schuf, als die Bildungsstufe des speciellen Publicums, für das er arbeitete, kommen hier in Betracht. Zu ermessen ist, welchen früheren oder gleichzeitigen Meistern er mehr oder weniger verschuldet war und wieweit er von der ihn umgebenden Generation verstanden wurde. Bei jedem der Gegenwart nicht entsprossenen Kunstwerke sind solche Betrachtungen anzustellen, und bei der bisherigen Art, Raphael's Leben und seine Werke zum Gegenstande von Vorlesungen zu machen, mußten sie den Ausgang bilden. Daneben besteht nun jedoch die Abschätzung eines Werkes nur darauf hin, was es zeitlos für sich allein uns heute gewährt. Wir fassen es als ein für sich zu betrachtendes Naturproduct und suchen seinen Rang nach der Tiefe zu bestimmen, mit der es durch die absolute Wirkung seiner Erscheinung die heute herrschende Generation ergreift. Sich dem Künstler und seiner Arbeit von diesem Gesichtspunkte aus gegenüberzustellen, auch wenn die Originale fehlen, macht das Skioptikon möglich. Das Werk wird isolirt und wie zu einer neuen Schöpfung der Gegenwart. Und, wie mir scheint, ist es diese Behandlung der Kunstwerke, die die heutige jüngere Generation zu fordern berufen ist und die sie verlangen muß. Ihre erste, berechtigte Frage ist: was gewährt mir dieser Anblick? Ist er werth in mir weiterzuleben, oder vergessen zu werden?

So trage ich die Dinge jetzt vor, und soviel ich den Erfolg dieser Methode bereits zu ermessen im Stande bin, ist der richtige Weg damit beschritten worden, den einzuschlagen auch anderen Disciplinen vielleicht zu Gute kommen würde. Dies auch der Grund, weshalb die Forderung aufgestellt werden muß, daß jede öffentliche Anstalt, an welcher Kunstgeschichte vorgetragen wird, mit einem durchaus brauchbaren Skioptikon ausgerüstet sei und bei der Anstellung der Docenten darauf zu sehen ist, daß sie der positiven Befähigung nicht ermangeln, Vorlesungen dieser Art zu halten.

Die Florentiner Madonnen Raphael's bilden eine Familie für sich, die um so wichtiger wird, als die nach den besten Madonnen angefertigten Kupferstiche, wie ich wiederhole, sehr weite Verbreitung gefunden haben. Diese Madonnen bilden zugleich ein inhaltreiches Gegengewicht gegen die gleichzeitige künstlerische Bethätigung, welche die Grablegung — vom Jahre 1507 — erkennen läßt. Mit dieser schließt die zweite Epoche Raphael's ab und es beginnt die dritte: er wird, fünfundzwanzig Jahr alt, dauernd nach Rom berufen. Seine zweite Epoche gewinnt, so behandelt, den Anblick von etwas Fertigem, Nothwendigem, eines naturgemäßen, vier bis fünf Jahre umschließenden Ueberganges zu Aeußerungen höherer Kraft. Es wäre unmöglich, ohne von den Werken selbst in so intimer Art auszugehen, diese historische Anschauung zu gewähren, die an die anfänglichen ‚Zehn Jahre' Goethe's in Weimar erinnert.

Bei der Grablegung zuerst lasse ich durch das Skioptikon auch Federzeichnungen auf der Wand erscheinen, da sie Raphael's künstlerische Handschrift in fest bestimmter Zeit erkennen lassen. Sie zeigen hier seinen Uebergang zu der Arbeitsweise Michelangelo's und gewähren die Möglichkeit, die Merkmale ächter und falscher Handzeichnungen in einer thatsächlichen Weise anschaulich zu machen, wie früher überhaupt nicht möglich war. Ich komme auch hier auf bereits früher Gesagtes zurück. Das Kennzeichen ächter Blätter liegt in der Strichführung des Meisters. Federzeichnungen sind wie Schriftzüge. Die colossale Vergrößerung einer Federzeichnung läßt die Kraft der Striche als Charakteroffenbarungen in auffallender Weise hervortreten. Ich habe die Absicht, bei späteren Vorlesungen an dieser Stelle mehr Blätter vorzuführen, als ich diesmal zeigen konnte. Denn für wenig Werke Raphael's liegen so vielfache Handzeichnungen vor als für die Grablegung, und eine Anzahl davon sind höchst interessante Fälschungen. Bedarf es bei der Vergleichung von einfachen Photographien solcher Federzeichnungen, auch wenn Erfahrene sie vornehmen, großer Aufmerksamkeit, um die Hand des Fälschers sicher zu erkennen, so tritt bei colossaler Vergrößerung dagegen das Schwankende, Unselbständige, Gequälte der Nachbildungen (oder der von Fälschern versuchten eigenen Erfindungen) hervor. Außerdem liefert Raphael's Grablegung treffliche Gelegenheit, den Unterschied der Wirkung der Skioptikonvergrößerung einer Photographie des Originals

und der eines Kupferstiches danach erkennen zu lassen. Gemälde, die mehrere Jahrhunderte alt sind, haben stets gelitten und bei der Photographie treten solche Verluste besonders scharf hervor. Gute Kupferstiche dagegen versuchen die Werke so zu zeigen, wie sie in ihren ersten Zeiten etwa wirkten. Es sind deshalb, wo gute Kupferstiche vorhanden sind, sowohl nach ihnen als nach Photographien Schattenbilder vorzuführen. So bietet die Grablegung mithin Gelegenheit, mit wenig Worten Dinge zu erörtern, die, fehlte das Skioptikon, lange Zeit beansprucht hätten ohne trotzdem dem Auditorium in allen seinen Mitgliedern die richtige Stellung zu Fragen dieser Art zu verschaffen. Das Skioptikon gestattet, bei dieser Gelegenheit noch andere Proben ächter und gefälschter Blätter anderer Meister ersten Ranges zu zeigen und die sehr verschiedenen Gründe zu besprechen, aus denen — zuweilen ohne die Absicht, täuschen zu wollen — solche Nachbildungen angefertigt worden sind.

Die ziemlich verwickelte Frage nach dem Zeitpunkt und den Modalitäten, unter denen Raphael um 1508 Florenz mit Rom vertauschte, kann dagegen wie bei der Uebersiedlung nach Florenz mit dem bloßen Hinweise auf die betreffende Literatur abgethan werden: die Camera della Segnatura-Malereien treten sofort als das Wichtigste ein. Ihre Behandlung gestaltet sich ganz neu. Zuerst wird ein Ueberblick der Räumlichkeit durch ein vergrößertes Bild architektonischer Construction gegeben: die Zuhörer sind in der berühmten Localität mit einem Blicke zu

Hause. Sie thut sich wie eine Theaterdecoration auf. Die einzelnen Fresken an Wänden und Decke werden sodann eine nach der andern gezeigt. Ich halte folgende Rangordnung für die beste. Zuerst die Schule von Athen nach dem Stiche Volpato's, der das Gemälde, durch das Skioptikon zu natürlichen Dimensionen erhoben, so giebt wie es im Jahre 1509 etwa gewirkt haben könnte. Dann wird, nach Braun's Photographie, die Freske im heutigen Zustande gezeigt; verdorben, restaurirt, wieder beschmutzt und gereinigt: ein unruhiger, zweifelhafter Anblick. Dann der Mailänder Carton, in seiner Art ebenso eine Ruine. Endlich der Stich Ghisi's vom Jahre 1550 mit der für die Frage der Deutung entscheidenden Inschrift: „Paulus in Athen nach der Apostelgeschichte." Ghisi hing durch die Schule Markanton's mit Raphael direct zusammen und wenn irgend Jemand 1550 in Rom noch aus der Tradition wissen konnte, was die Composition bedeute, mußte Ghisi unterrichtet sein. Vasari dagegen, dessen Biographie Raphael's im gleichen Jahre 1550 erschien, wußte aus persönlicher Berührung nichts von Raphael und die noch immer steigende allgemeine Ueberzeugung der Unzuverlässigkeit all seiner Daten erlaubt oder macht zur Pflicht, seine Angaben so lange zu bezweifeln bis sich eine Bestätigung findet. Methodisch richtig ist deshalb, an Ghisi so lange festzuhalten, bis das Gegentheil seiner Inschrift bewiesen werden kann, was beim heutigen Stande des Materials unmöglich wäre. Das Skioptikon gewährt nun ein vorzügliches Mittel, Ghisi's

Deutung zu bekräftigen. Es erlaubt in einer raschen Folge sämmtliche Darstellungen der Gestalt des Paulus, die von Raphael's Hand existiren, vorzuführen, und da zeigt sich, wie sicher die von Vielen noch im Anschlusse an Vasari für Aristoteles gehaltene Paulusgestalt der Schule von Athen in der That Paulus darstelle. In derselben Weise wird die Disputa nun nach Ghisi's Inschrift erklärt, sodann der Parnaß und das Uebrige. Ich lasse diese Details billig hier auf sich beruhen. Die vorher mühevolle Behandlung der Camera della Segnatura vollzieht sich jetzt mit einer Einfachheit und Sicherheit, die in wenig Stunden den Zuhörer mit diesem Complex der herrlichsten Schöpfungen des Meisters soweit vertraut werden läßt, als dies bei jungen Leuten ohne kunsthistorische Erfahrung überhaupt möglich sein dürfte. Was sie hier gesehen und gehört haben, vergessen sie sicherlich nicht wieder.

Ich hoffe, dargelegt zu haben, worin der Unterschied der Vorlesungen mit den früheren Hilfsmitteln und mit dem jetzt sich bietenden besteht. Ebenso überzeugend würde die gleiche Demonstration bei den Vorlesungen über Michelangelo gewesen sein, dessen Werke, wie gesagt, in ihrer unmittelbaren Wirkung die Raphael's übertreffen, so daß das Urtheil der eigenen Zeit, die Michelangelo über Raphael stellte, sich hier durch die neuesten Erfahrungen bestätigt findet. Die direct packende Kraft dieser vor Jahrhunderten entstandenen Gemälde äußert sich unwiderstehlich. Alle heutigen Realisten werden vor diesen

Gestalten ohne Weiteres klein beigeben. Hier ist nicht künstlich genährte historische Voreingenommenheit wirksam, sondern Kraft äußert sich und wird empfunden.

Einen besonderen Vortheil gewährt das Skioptikon noch bei Lionardo.

Lionardo's Thätigkeit zu besprechen, war bei dem Fragmentarischen des seine Existenz heute meist nur verrathenden Materiales schwieriger als bei Raphael und Michelangelo. Diese beiden gehen dicht nebeneinander, und immer sichtbar, in Rom und Florenz beinahe die gleiche Straße und sind Lionardo gegenüber die Jüngeren. Ihre Kunst steht uns näher als die Lionardo's, die immer wie von einem Nebel verhüllt ist. Lionardo's überwiegende Macht tritt aber sofort hervor wenn das Abendmahl jetzt an der Wand erscheint. Freilich als Gesammtbild nicht in der Größe des beinahe vernichteten Originales, in einzelnen Theilen der Composition jedoch auf die Wand geworfen noch über sie hinaus zu steigern. Hier findet sich Gelegenheit, neben Morghen's Stiche Stang's bewunderungswürdiges Werk mit gerechter Anerkennung zu benutzen. Das Skioptikon leistet hier Unerhörtes. Es braucht dem, was es zeigt, mündlich nur hinzugefügt zu werden, daß dies außerordentliche Gemälde zu einer Zeit entstand, als Michelangelo und Raphael noch nichts geleistet hatten: mit einem Schlage ist Lionardo historisch nun auf das Piedestal gestellt, das ihm gebührt. Der Anblick seiner ‚Cena' gehört zu den schönsten Gewinnen, die meine Zuhörer davontragen. Sie leitet die künstle-

rische Bewegung des Cinquecento ein, deren Fortführung Raphael und Michelangelo übernahmen, und übersteigt das von beiden Geleistete in mancher Hinsicht, denn gewißlich ist Lionardo's Cena von keinem Werke Raphael's und Michelangelo's überboten worden.

Es versteht sich von selbst, daß den Zuhörern, welche Neuere Kunstgeschichte als Fach studiren wollen, dasjenige nicht fremd bleiben dürfe, was in meinen Vorlesungen über Raphael, wie ich sie früher hielt, mitgetheilt wurde. Hier tritt der Vortheil ein, daß, nachdem mit Hilfe des Skioptikons ein Grund gelegt worden ist, nachfolgende speciellere Vorlesungen viel eingehender als früher und vor geringerem Zuhörerkreise — auch in Form von Uebungen — gehalten werden können. Hier werden Blätter vorgelegt, welche eine beschränktere Zahl von Zuhörern zu übersehen im Stande sind. Das Skioptikon tritt ein, aber die Vorlesungen beruhen nicht auf ihm. Die so bewirkte Trennung des Stoffes ist fruchtbarer Natur; sie gewährt die Möglichkeit ausführlicher, in einzelnen Fragen tief eindringender Darstellung ohne zu verwirren. Denn jener erste festgelegte Grund der umfangreichen Anschauung führt stets auf das Allgemeine zurück, das dem Zuhörer in sicheren Linien bereits sich eingeprägt hat.

Ich bitte die, welche für den Unterricht in der Neueren Kunstgeschichte Interesse haben, meine Erfahrungen in Betracht zu ziehen. Ich erblicke etwas Mangelhaftes in der Art, wie das öffentliche Interesse sich diesen Dingen nur halb zuwendet. Auf der einen Seite wird die

Nothwendigkeit des Unterrichtes anerkannt, eine Universität nach der andern gründet Professuren der Neueren Kunstgeschichte oder verlangt deren Besetzung, und auch die wachsende Theilnahme der Studirenden entspricht diesen Forderungen; auf der anderen Seite sieht man die neu einsetzende wissenschaftliche Bewegung als etwas im Grunde doch vielleicht Entbehrliches an. Während dem Betriebe der Museen und der archäologischen Studien reichliche Theilnahme nicht vorenthalten wird, glaubt man, daß die Neuere Kunstgeschichte auch ohne besondere Fürsorge ihren Weg finden werde. —

Ich darf nicht schließen, ohne noch einmal von den Museen zu sprechen. Die Meinung, als kämen die für sie gemachten Ankäufe direct dem Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte zu Gute, ist lange wiederholt worden, und es wird Zeit brauchen, ehe eine richtigere Anschauung an ihre Stelle tritt. Fast alle diese Ankäufe betreffen Werke von Künstlern nicht ersten Ranges, die in den Vorlesungen meist kaum genannt werden! Daß unsere Kunstsammlungen an sich wichtige und werthvolle Institute seien, muß Jeder anerkennen, daß ich meinen Zuhörern ihren Besuch anempfehle, versteht sich von selbst: für die grundlegenden Vorlesungen aber bedarf er ihrer nicht. Ich schreibe diesen Bericht in München. Die Münchener Museen sind weltbekannt. Die Werke, die in ihnen wohnen, sind geweiht durch Verehrung. Ich habe die Pinakotheken und die Glyptothek und die Internationale Ausstellung in nächster Nähe. Es

drängen sich mir Beobachtungen auf, die zu diesem Berichte in Beziehung stehen.

Die beiden Pinakotheken und die Glyptothek verdanken ihre Entstehung der Kunstliebe König Ludwig's I. und seines Vaters. Bekannt ist, wie die Kostbarkeiten, die sie beherbergen, zusammenkamen. Heute stehen diese Gebäude als Monumente sowohl wissenschaftlicher als künstlerischer Bestrebungen da, die wir als etwas hinter unseren Zeiten Zurückliegendes, Abgeschlossenes ansehen.

Ihre Wirkung dauert gleichwohl fort. Rechnen wir zu diesen Kunstpalästen das bronzene Colossalbild der Bavaria mit der es umgebenden Ruhmeshalle, die Regensburger Walhalla, die Propyläen und die andern die Physiognomie Münchens bedingenden Bauten und Statuen, so repräsentiren diese Schöpfungen den Willen zweier Monarchen, Etwas zu schaffen, das dauern sollte: eine Reihe zu Geist gewordener Steinmassen, die eine Epoche bezeichnen. Die den Stolz in uns erwecken, daß Menschenhände dies geformt haben, da auch wir Menschen seien. Wir gewahren, was die Architektur anlangt, den Anschluß an Antike, Romanische Baukunst, Gothik und Renaissance, wir constatiren die äußerste Sorgfalt in der Auswahl und Bearbeitung des besten Materials.

Inmitten dieser von Königen begründeten Gebäuden erhebt sich in München heute außerdem ein gewisses Etwas aus Eisen und Glas, gleichfalls ein ‚Palast', ein architekturloses ungeheures Ding ohne Fenster, sondern aus lauter Fenstern zusammengebaut, das weder

das Auge erfreuen noch den Geist erheben soll, sondern mit Absicht kahl aufgethürmt worden ist, um eine große Fläche mit einem Gehäuse zu bedecken, innen einen einzigen gewaltigen Raum gewährend, der geeignet ist, Gegenstände jeder Art aufzunehmen und sichtbar werden zu lassen. Dieser Bau kennzeichnet den Beginn einer neuen Weltanschauung, wenn auch keine Inschrift besagt, von welchem Fürsten er aufgeführt worden sei. Der Glaspalast könnte als Getreidemagazin, Exercirhaus, Lazareth, Bibliothek Dienste leisten, augenblicklich ist er dafür bestimmt, Kunstwerke neuester Entstehung zu beherbergen. Zwar empfangen uns in seinem Innern architektonische Formen verschiedensten Geschmackes, meist künstlerisch fein durchgeführt und sich sogar bis zu einer gewissen Großartigkeit steigernd, allein wir erinnern uns, daß andere Architekturen in früheren Jahren an derselben Stelle ganz anders aussahen, und daß sie mit den gleichgültigen, schmutzigschwarzen Flächen von Glas und Eisen, die das eigentliche architektonische Material des Gebäudes bilden — ich wiederhole, man nennt es Palast — außer Verbindung sind, sie sollen nur als Decoration für eine Reihe von Monaten dastehen. Dieses ephemere Dasein jedoch stört uns nicht. Baumeister wären heute zu finden, die sich bereit erklären würden, eine Quadratmeile Erdoberfläche innerhalb bestimmter kurzer Zeit mit Palästen und Monumenten großartigsten Anblickes, beliebigen Stiles und zu vereinbarender beliebiger Dauerhaftigkeit zu bedecken und sie wieder abzutragen. Wir haben

Bauten solcher Art auf der letzten Pariser Ausstellung und an anderen Stellen als Beispiele der Leistungsfähigkeit unseres Jahrhunderts gesehen, ohne das Bedauern, daß diese Pracht keine Dauer haben solle. In dieser Weise ist zum Beispiel das großartigste Bauwerk Berlins, die Reconstruction des Zeustempels von Olympia, erbaut worden, ein Werk, das seinem vergänglichen Material nach über kurz oder lang abgetragen werden muß.

Der Münchner Glaspalast beherbergt jetzt eine internationale Ausstellung. Sie bildet kein vorbedachtes Ganzes, sie enthält keine Auswahl nur vortrefflicher Werke, sie gehört Niemandem als Eigenthum an und ist nicht bestimmt, zu bestehen. Eine Anzahl allen gebildeten Nationen angehöriger Künstler haben nach ihrem Ermessen diejenigen Arbeiten nach München gesandt, welche sie für geeignet hielten, einen Preis zu erringen, verkauft zu werden, oder ihrem Urheber zur Reclame zu dienen. Von diesen drei Gesichtspunkten aus betrachtet, bildet die Internationale Ausstellung eine Einheit. Lebende Künstler der ganzen Welt haben sich wie zu einer großen Expedition vereinigt, deren Zweck ist, unbestimmte Theile des Weltpublicums, das sich in München zusammenfindet, zu Ankäufen oder zu vortheilhafter Bewunderung zu nöthigen. Also nicht blos mit Münchnern, sondern zumeist mit den im Laufe eines Sommers zufällig dort Anwesenden hat die Ausstellung zu thun. Für die Beurtheilung dieses in unserer Zeit machtvollen fluctuirenden Publicums sind Ausstellungen solcher Art von hoher Wichtigkeit. Dieses

Publicum selbst ist etwas Neues. Die Fürsten und die Kirche, die früher die fast ausschließlichen Besteller von Kunstwerken waren, haben sich beinahe zurückgezogen; an ihre Stelle sind die beliebigen Besitzer von Geld, die Niemand kennt und deren Geschmack fortwährend wechselt, als die Leute getreten, von deren Wohlwollen die producirenden Künstler abhängen. Ihren Geschmack müssen die heutigen Maler und Bildhauer treffen. Die internationale Ausstellung ist ein ungeheurer gemeinsamer Angriff auf die Abgestumpftheit des Publicums. Es soll aufgeweckt, gereizt, erregt werden. Wir aber sind nicht unbekannt mit der Absicht, uns mit diesen Versuchen zu bethören. Sie schmeicheln uns.

Welch ein Unterschied zwischen dem Inhalte des Glaspalastes und dem der Glyptothek und der Pinakotheken. Hier schweigen die Leidenschaften. Die Urheber der Werke leben nicht mehr. Viele sind uns nicht einmal dem Namen nach bekannt. Von den in der Glyptothek ausgestellten antiken Stücken ist in vielen Fällen sogar anzunehmen, daß es nur Copien verlorener Originale seien, in weit aus einanderliegenden Jahrhunderten und Oertlichkeiten entstanden. Oft ist auch unbekannt, was sie darstellen. Fast alle sind nur Theile zerstörter Statuen und wir wissen nicht, wie diese aussahen als sie noch unverletzt waren. Was wir in der Glyptothek und in allen anderen Sammlungen antiker Arbeiten vor uns haben, ist eine, mit dem ursprünglichen Bestande verglichen, kleine Anzahl von verstümmelten Sculpturen; diese

meist aber von solcher Schönheit, daß das Auge nicht ermüdet sie zu bewundern, und daß sie des dauernden Palastes würdig erscheinen, in dem sie als Kostbarkeiten hohen Werthes aufgestellt worden sind. Die Vergleichung ihrer Vortrefflichkeiten bildet die Arbeit hochangesehener Männer, denen dieses Studium volle Lebensbefriedigung gewährt, und es giebt keine Regierung, welches Volkes sie auch sei, die diese geistige Beschäftigung nicht beförderte und nicht Anstalten hegte, jüngere Gelehrte dafür auszubilden. Denen, die sich mit diesen Ueberbleibseln der Vergangenheit beschäftigten, erscheinen die Erzeugnisse der späteren (und so auch der heutigen) Zeit von geringerem Werthe, aber es wird ihnen, diesen exclusiven Standpunkt einzunehmen, ohne Weiteres gestattet.

Es darf ausgesprochen werden, daß die auf die antike Kunst gerichtete Kritik zu den schärfsten Aeußerungen menschlicher Geistesarbeit gehöre. Philosophen, Astronomen, Physiker, Mathematiker können nicht exacter beobachten als Alterthumsforscher ersten Ranges. Nehmen wir alles zusammen, was über Neuere Kunst gesagt worden ist, so erreicht es das über Antike Kunst Gesagte nicht. Der Grund ist zum Theil ein äußerer. Das Studium der Alten Kunst ist seit Generationen organisirt und die daran betheiligten Gelehrten sind zahlreich und üben eine geregelte gegenseitige Kritik ihrer Arbeiten, was bei der Neueren Kunstgeschichte noch nicht zutrifft. Fest steht auch, daß die Werke antiker Bildhauerkunst auf den allgemeinen Geschmack des Publicums einen Einfluß aus-

üben, den sie der unmittelbaren Wirkung ihrer Trefflichkeit verdanken. Es ist unmöglich, daß ein heutiger Bildhauer, der eigene Arbeiten höherer Bedeutung auszuführen hat, nicht entdeckte, was von den alten Bildhauern gelernt werden müsse.

Die Münchener Glyptothek beherbergt fast nur Stücke hohen Ranges, jedes von soviel Licht und Raum umgeben, daß es in völlig genügender Weise von allen Seiten sichtbar wird. Die Werke und die sie umschließenden Säle machen einen harmonischen, unser Gefühl benehmenden Eindruck. Die Besucher sind von Ehrfurcht erfüllt und reden leise, um sich in der Betrachtung nicht zu stören. Das großartigste aller aufgestellten Werke ist der schlafende Faun. Man glaubt ihn im tiefen Schlafe athmen zu sehen.

Treten wir in die Alte Pinakothek, welche die Production des Jahrhunderts des Wiederauflebens der Neueren Malerei umschließt, so hat diese Sammlung mit der der Glyptothek das gemein, daß auch ihre Werke Ehrfurcht gebieten. Statt der leicht übersehbaren Armuth dort, waltet hier jedoch ein nur allmälig zu bewältigender Reichthum. Statt der Namenlosigkeit der Werke dort bietet sich hier genaue Bezeichnung der Meister und des Inhaltes ihrer Darstellungen. Statt der Zerstörtheit der Werke drüben, hier die vorzüglichste Erhaltung. Statt der Jahrtausende, die uns dort von der Thätigkeit einer ausgelöschten Cultur trennen, hier nur wenige Jahrhunderte, vor denen diese Gemälde entstanden. Wir selbst be-

trachten sie als die Träger der sich lebendig fortentwickelnden Anschauungen, denen sie entsprangen. Während in der Glyptothek die römische Bildhauerei nur als ein tiefstehendes Anhängsel der griechischen erscheint, treten uns in der Alten Pinakothek italienische, deutsche und niederländische Malerei als drei auf sich beruhende, in herrlicher Wechselwirkung sich gegenseitig fördernde, gleich herrliche Machtentfaltungen entgegen: jede mit eigenen Anfängen, Fortentwicklung und Ausklingen. Die Fürsten, die Kirche und der vornehme Bürgerstand erscheinen als die alleinigen Besteller. Fast keiner dieser Künstler malte, ohne nicht im Voraus zu wissen, für wen und für welche Stelle sein Werk bestimmt sei. Der Kreis ihrer Darstellungen ist beschränkt und was bei jeder gewollt worden sei, ersichtlich. Kein Meister trägt individuelle Stimmungen in sein Werk oder verleiht ihm eine Dunkelheit, die dem Betrachtenden Räthsel aufgiebt. Der herrschende Wunsch der Besteller ist, Malereien zu empfangen, welche erbauen, erfreuen, beruhigen und zu heiterem Schmuck der Wände dienen, die Absicht des Künstlers ist, diesem Verlangen zu genügen. Wir verlassen die Alte Pinakothek mit dem Wunsche, zu ihr zurückzukehren und dem Verlangen, uns über die Lebensführung der Künstler zu unterrichten, deren Werke die Frage danach in uns aufregen. Wir haben das Gefühl, eine Region betreten zu haben, die neben dem, was die Geschichte der Völker sonst bietet, erfrischend nebenherläuft. Ziehen wir einen Witterungsdurchschnitt der poli-

tischen Weltgeschichte, so scheinen trübe, gewitterbildende Tage vorzuherrschen; ziehen wir ihn bei der Kunstgeschichte, so treten die Sonnentage als die vorherrschenden ein. Der Inhalt der Jahrhunderte erscheint fruchtbar, gedeihlich und gewinnreich. Der Wunsch, solche Werke zu besitzen, erwacht auch in uns. Wir möchten im täglichen Verkehre ihnen immer näher kommen. Sie haben etwas Wärmendes, Tröstendes. Staunend aber erkennt zudem der lebende Künstler die Verschiedenheit der Mittel, mit denen in jenen Jahrhunderten jeder Meister seinen eigenen Weg ging, durch Zusammenstellung von Farben und Licht und Schatten ein Abbild der Natur zu geben.

Das Gefühl des Publicums, die Unentbehrlichkeit von Sammlungen dieser Art betreffend, äußert sich in dem Bemühen der Regierungen und Privatleute, Werke der Renaissance zu erwerben. Die Summen, welche für Werke der vergangenen Meister heute gezahlt werden, heben sich von Jahr zu Jahr. Wo es vor kurzer Zeit noch sich um Hunderttausende handelte, ist bereits von Millionen die Rede. In ähnlichem Ansteigen ist die diese Kunst behandelnde Literatur, der ihre Würdigung fördernde öffentliche Unterricht und die ihre Vervielfältigung bezweckende mechanische Arbeit angewachsen. Ungeheure Massen von Nachbildungen werden hervorgebracht. An diesen Werken lernen die angehenden Künstler malen und zeichnen und die jüngere Generation Kunstwerke ergründen und abschätzen. Ein junger Mensch, dessen Bekanntschaft mit der Kunst bei den Großen

Meistern beginnt, macht dem allgemeinen Urtheile nach die denkbar beste Schule durch. Der öffentliche Lehrer der Neueren Kunstgeschichte, der bei der Einführung der jungen Leute in dies Studium nicht mit den vornehmsten Werken der größten Meister begönne, würde ebenso thöricht handeln wie derjenige, welcher antike oder deutsche Literatur lehren wollte, ohne die Durchdringung der Werke der besten Dichter und Prosaiker zur Grundlage alles Unterrichts zu machen.

Von der Neuen Pinakothek hier zu sprechen bieten die Fragen, die ich behandle, keine Veranlassung. Dagegen vergleiche ich nun den Inhalt der Glyptothek und der Alten Pinakothek und die belehrende Wirkung, die von ihnen ausgeht, mit der des Glaspalastes.

Die meisten der im Glaspalaste vereinigten Gemälde und Statuen werden zum ersten Male gesehen. Keine Gelehrsamkeit existirt, deren Aufgabe es sein könnte, ihren Werth und Inhalt dem Publicum zu vermitteln. Einzelne sofortige Beurtheilungen sind möglich, nicht aber eine nach längeren Vergleichungen erst erfolgende Kritik. Jedes Werk könnte fehlen, ohne daß eine Lücke entstände. Alle könnten in Feuer aufgehen, ohne daß man zu sagen vermöchte, was damit verloren worden sei. Nichts! könnte Jemand behaupten. Von den meisten der Künstler wissen wir kaum und lesen beinahe gleichgiltig ihre Namen im Kataloge. Bei vielen Statuen und Gemälden ist auf den ersten Blicke unersichtlich, was der Künstler mit ihnen wollte (die eine Absicht ausgenommen, daß fast alle ihre Ar-

beiten verkaufen wollen). Sehr talentvolle Werke stellen Widerwärtiges dar. Viele erregen Lächeln oder Lachen. Alle aber sind frisch entstanden, und die Hoffnung leuchtet aus jedem Stücke hervor, die ein mit uns lebender Mensch auf Lob, Ruhm und anderen Gewinn setzt. Diese Qualität: daß Menschen des neuesten Tages sich in dringender Weise mit ihrer Thätigkeit an Mitlebende wenden, erregt die warme, freudige Theilnahme in uns, die alles sichtbare Ringen in uns hervorruft. Hier wird noch gekämpft. Jüngere streben danach, sich über Aeltere zu erheben. Entscheidungen sind zu erwarten. Hier wachsen frische Lorbern und beim urtheilenden Publicum macht guter und böser Wille sich geltend.

Ich habe die Münchener Internationale Ausstellung auch des vorigen Jahres genau studirt und Mühe angewandt, aus den Objecten selbst, sowie aus den ausgestellten eigenen Arbeiten der Preisrichter herauszubekommen, aus welchen Gründen die ersten und zweiten Medaillen vertheilt worden seien. Ich war überrascht von den Medaillirungen. Das Eindringen dessen, was die Welt an Jammer, Trübsal und Verdruß beherbergt, in die Phantasie der ausstellenden sowohl wie der die Jury bildenden Künstler ist aus den mit Preisen bedachten Kunstwerken herauszulesen. Ihr Darstellungskreis ist ein beschränkter. Fast nur Noth und Elend. Kranke, verwitwete, verhungernde Mütter, ertrunkene, verführte, verzweifelnde Mädchen. Kahle Bäume, schmutzige Wege, alte Bretterbuden ꝛc. Haß, Verfaulung und Verrottung. Freundliches, Lichtes, Schönes nur als

Ausnahme. Allen diesen für die besten Leistungen erklärten Arbeiten gegenüber jedoch, mochten sie anziehen oder abstoßen, empfand ich die Macht, die sie als Producte des neuesten Tages auf den Tag ausüben. Ein rücksichtsloses Bestreben, die Wahrheit zu sagen. Den dringenden Herzenswunsch, das Dasein genau so hinzustellen, wie man es als scheinbare Wirklichkeit sieht. Lieber will man frech erscheinen, als eine Maske vornehmen. Lieber häßlich sein, als das hergebrachte ‚Schöne' nachahmen. Der Wille, wahrhaftig zu sein oder wenigstens zu scheinen, der die Welt heute beherrscht, findet hier seinen energischen Ausdruck. Zugleich die Unruhe dieser Welt. Ihr Drängen auf Wechsel. Ihr Verlangen nach Ueberraschungen. Ihre Freude an Anhäufung sich widersprechender Eindrücke. Die Künstler speculiren darauf. Sie kennen das Publicum, das befriedigt, erfreut, bethört oder betrogen sein will und sind klüger als es. Allein auch wir wieder sind klüger als sie. Es ist das Schöne und Große des heute in voller Freiheit waltenden geistigen Verkehres, daß, wo diese Freiheit an irgend einer Stelle das Publicum dazu verführen könnte sich selbst zu beschädigen, d. h. wo der Eine seine Freiheit so sehr erweitern könnte, daß die des Andern dadurch beeinträchtigt würde, dieser Eingriff alsbald bemerkt und als etwas Jeden von uns im höchsten Grade Angehendes denuncirt wird. Der Punkt, auf den es der Menschheit am meisten ankommt, ist gleichvertheilte Gerechtigkeit. Jeder soll ein Urtheil abgeben, Keinem fehlt die Berechtigung dazu. Und dieses

Urtheil, wenn die Stimmen ausgezählt werden, kann große Folgen haben. Dies ist einer der Gründe, weshalb die Erziehung der Menschheit auch zu richtigem Urtheil in Dingen der Kunst in so hohem Grade zu den öffentlichen Angelegenheiten gehört und weshalb über die beste Methode des betreffenden Unterrichtes öffentlich gesprochen wird.

Es muß in Betracht kommen und festgestellt werden, welchen Nutzen und Sinn Sammlungen wie die Münchener Glyptothek, die Pinakotheken und der Glaspalast für Universitätsvorlesungen über Kunstgeschichte haben könnten. Nehmen wir an, diese Gebäude mit ihrem Inhalte ständen in Berlin: würden sich in ihren weiten Sälen zweckentsprechende Vorträge halten lassen? Sie würden bei all ihren Reichthümern nichts Abgeschlossenes bieten, was für die Unterweisung junger Leute von neunzehn bis einundzwanzig Jahren, ohne Erfahrung und ohne Kenntnisse, brauchbar wäre.

Die fragmentarischen Werke der Glyptothek sind kein Unterrichtsmaterial für Anfänger. Die Schönheit der in der Glyptothek sichtbaren Fragmente wird größtentheils nur dem ausgebildeten Kenner einleuchten.

Die Münchener Alte Pinakothek gewährt einen großartigen Anblick. Die jetzige Aufstellung der Gemälde ist musterhaft. Es ließe sich in jedem dieser Säle vor mehr als hundert Zuhörern reden und Jeder hätte das Werk vor Augen, von dem gesprochen würde. Diese Sammlung umgiebt uns wie ein Hochgebirge erhabener Bergspitzen, unter denen die niederen Höhen versinken. Allein

die allerhöchsten Erhebungen fehlen! Wie wäre es möglich, die festgemauerten Fresken der Italiener in diese Säle zu schaffen? Ohne diese aber ist ein planmäßiger, solider Unterricht in der Neueren Kunstgeschichte unmöglich. Soll mehr als eine bloß zufällige Einführung in zufällig sich Darbietendes geleistet werden, so müssen die Stanzen Raphael's und die Sixtinische Decke gesehen werden. Das Skioptikon allein schafft das was hier von Nöthen ist. Selbst für Dürer würden die Schätze der Alten Pinakothek, vereinigt mit denen Berlins (Gemälde, Stiche, Holzschnitte und Handzeichnungen), das nicht bieten, was ich vermittelst des Skioptikons in meinem Auditorium vorführe. Der Besuch beider Sammlungen würde sich für die Studirenden ja von selbst verstehen (wie der der Glyptothek für die jüngeren Archäologen), allein das Bild von Dürer's innerer Entwickelung, das ich mit Hilfe des Skioptikons herstelle, gewähren sie nicht. Es handelt sich um den Gang der gesammten Dürer'schen Phantasiearbeit, die der Lehrer in sich trägt und in ausgewählten Stücken zeigt. Diese Auswahl und der ihnen eigenthümliche Zusammenhang sind das, weshalb man dem öffentlichen Lehrer der Kunstgeschichte sein Amt übertragen hat. Läge in der Anschauung des Lehrers nicht der Hauptaccent seiner Wirksamkeit, so könnten, statt aller Vorlesungen, die Studirenden von einem Museumsbeamten durch die Sammlungen geführt werden, der ihnen die betreffenden Daten des officiellen Kataloges vorläse.

Der Inhalt des Glaspalastes aber wäre überhaupt nicht dazu geeignet, der studirenden Jugend als Unterrichtsmaterial erklärt zu werden. Der Jugend müssen die im Münchener Glaspalast erfolgten Preiskrönungen unverständlich sein. Meine Aufgabe ist nicht, die in diesem und im vergangenen Jahre vergebenen Preise zu kritisiren. Diejenigen, von welchen sie vertheilt werden, dächten, falls sie Unterricht zu geben haben, gewiß nicht daran, die von ihren Prämiirungen betroffenen Werke ihren Schülern als nachahmungswürdige Vorbilder aufzustellen oder zu Repräsentanten dessen zu erheben, was im Ringen nach dem Großen und Schönen als Vorbild dastehen solle. —

Es fließt für den jungen Menschen, der lernen will, eine doppelte Quelle aus den Dingen, die er hört und sieht. Die eine Quelle sieht nur er allein und kann nur mit seinen eigenen Händen aus ihr schöpfen. Wer aus ihr nicht sein Bestes empfängt, lernt überhaupt nichts. Wer Kunstgeschichte studiren möchte, ohne daß es ihn in die Sammlungen und Ausstellungen hineinzieht, wo er seiner Liebe und seiner Abneigung unbefangen freien Lauf läßt, der wird auch in Vorlesungen nichts lernen und wenn er noch so gut aufpaßt und nachschreibt. Den Inhalt der anderen Quelle dagegen bilden die Erfahrungen des Lehrers. Wer sich ihm anvertraut, empfängt die Kenntniß des Besten, was die Kunst hervorbrachte im Zusammenklange mit der anderen geistigen Arbeit der Völker. Hier strömen dem Schüler die Gedanken zu, die er aus sich nicht hervorgebracht hätte und die ihm die

Fähigkeit verleihen, zu wissen, worauf er seine Blicke zu richten habe.

Dritter Bericht.

Ergänzungen zu dem nach Chicago bestimmten Berichte über Pflege und Förderung der mittleren und neueren Kunstgeschichte auf den deutschen Universitäten.

(Es war zur Weltausstellung nach Chicago ein Band officiellen Ursprungs gesandt worden, welcher eine Reihe von Berichten über den Betrieb der Wissenschaften enthält, die auf unsern Universitäten gelehrt werden[1]). Ich hatte das Referat über Kunstgeschichte dazu geliefert. Auf dem zur Verfügung stehenden Raume war da nicht Alles zu sagen. Ich fühlte das Bedürfniß, mich, besonders in Betreff der deutschen Kunst, ausführlicher auszusprechen. Deutsche Rundschau. Sommer 1893.)

Was bisher unter Deutscher Kunst verstanden wurde, ergiebt sich aus den Büchern, welche ihre Geschichte behandeln. Entweder werden Malerei, Sculptur und Architektur jede für sich, oder alle drei zusammen behandelt, indem was an Kunstwerken, Ueberbleibseln davon oder in Notizen darüber aufzutreiben war, in einer der Gegenwart sich nähernden Reihe chronologisch aneinandergefügt wird. Gelegentliche Ausblicke auf politische Geschichte, Religions- und Literaturgeschichte durchbrechen die Aufzählung

[1]) Die deutschen Universitäten. — Für die Universitätsausstellung in Chicago 1893 — Unter Mitwirkung zahlreicher Universitätslehrer — Herausgegeben von W. Lexis, ordentlichem Professor der Staatswissenschaften in Göttingen. Bd. I und II. Berlin, Verlag von A. Asher & Co. 1893.

der Werke. Von den sogenannten ältesten Zeiten ausgehend, macht man früher oder später halt. So habe ich früher deutsche Kunstgeschichte vorgetragen.

In den letzten Jahren ist ein Umschwung in der Meinung eingetreten, welche Ziele der öffentliche Unterricht haben solle. Früher war auf der Universität die Erziehung von zukünftigen Lehrern und Beamten, Predigern, Aerzten und Richtern Hauptsache. Den Fachstudien wurde so viel sogenannte Humanitas zugemischt, daß daraus eine für das Leben genügende allgemeine Bildung als Grundlage der gesammten wissenschaftlichen Vorbereitung entsprang. Diese Humanität beruhte auf einem gewissen Cultus der antiken Welt. Heute greift die Meinung um sich, der Betrieb der Fachstudien lasse dem Studirenden keine Zeit übrig für die Humanitas; zugleich tritt trotzdem die Forderung ein, es seien, abgesehen vom Fachstudium, zukünftige Männer vorzubilden, auf deren Schultern einst die Last des Staatswesens ruhen dürfe. Ein junger Deutscher, der ins Leben eintritt, müsse wissen, was deutsche geistige Existenz bedeute. Er müsse deutsche politische Geschichte und Geschichte der deutschen Cultur zu verstehen in Stand gesetzt werden. Denn er muß, wenn monumentale Gebäude oder Statuen zu errichten sind, wenn Kunstwerke hohen Preises angekauft, wenn Wände, die dem Anblicke der Menschen offen stehen, mit Gemälden geschmückt und für all' das öffentliche Gelder bewilligt werden sollen, als Mann ein Urtheil haben, wieweit er diesen Bewilligungen zustimmen dürfe, und wieweit seinen Erwartungen bei

Verwendung der Summen entsprochen worden sei. Dies Urtheil muß durch Lernen erlangt werden, und dafür reicht unsere bisherige Art, deutsche Kunstgeschichte zu lehren, nicht mehr aus. Wo und wann soll es gelehrt werden? Der Begriff ‚Deutsche Kunst' ist für die Gegenwart ein sich wirthschaftlich vordrängender. Viele Künstler wenden sich heute an den Staat mit Ansprüchen, die in Gewährung von Summen gipfeln. Welche Art von Leistung kann dem deutschen Künstler heute zugemuthet werden? Deutsche Kunst sollte im Parlamentshaus sich zeigen: zeigt sie sich darin? Künstler und Publicum erörtern solche Fragen und man verlangt vom Staate, d. h. von den ihn repräsentirenden Beamten und Volksvertretern etwas, das man selbst nicht genau anzugeben weiß. Der Staat soll eine urtheilende Stellung einnehmen. Manche Künstler und ein Theil des Publicums wollen los von italienischer und antiker Kunst, ohne beide recht zu kennen, aber voll Abneigung gegen sie. Sie streben nach etwas, das sie ‚Natur' nennen, sie sind aber uneins über die Bedeutung dieses Begriffes. Einige Künstler trennen sich von anderen Künstlern und nehmen ausschließlich für ihre Arbeiten die Bezeichnung nationaler deutscher Kunst in Anspruch. Sie fangen an, das Publicum mit ihren Ansprüchen zu beunruhigen. Auf der anderen Seite werden unsere Museen mit Werken italienischer und antiker Kunst vermehrt. Für die Behandlung dieser Dinge müssen leitende Gesichtspunkte da sein. Und so werden Vorlesungen über Kunstgeschichte auf fast allen Universi-

täten jedes Semester angezeigt. Die Zuhörer kommen aus allen Facultäten; die, welche später Museumsbeamte oder Lehrer der Neueren Kunstgeschichte werden wollen, bilden die Minorität. Theologen, Juristen, Historiker, auch Hospitanten aus dem größeren Publicum und Frauen suchen Antwort auf Fragen in Betreff der Kunst, welche ohne Schulung nicht zu beantworten sind. —

Was ich an meiner Stelle in Berlin in meinen Vorlesungen zu sagen und zu zeigen habe, weiß ich heute ganz genau. Auf anderen Universitäten scheinen weniger günstige Erfahrungen gemacht zu werden. Man wird bemerkt haben, daß letzter Zeit in Büchern und Journalen Klagen laut geworden sind. Der Lehrende hält an seiner Universität sich persönlich nicht für genugsam anerkannt und unterstützt und construirt die gesammte nationale Universitätsthätigkeit des Professors der Neueren Kunstgeschichte auf neuer Grundlage. Er verlangt in erster Linie ‚anregende Vorlesungen'. Anderen zufolge soll die (das Wort im edelsten Sinne gebraucht) Aufzucht junger Historiker der Neueren Kunst als Hauptsache ins Auge gefaßt werden. Ich registrire diese Desiderien nur, um zu wiederholen, daß an der Berliner Universität Alles seinen guten Verlauf nimmt, wo sich, auf diesem oder jenem Wege, stets Gelegenheit fand, die Lehrmittel zu beschaffen, und wo die Theilnahme des Auditoriums eine sehr rege ist. —

Zu der allgemein gestellten Anforderung, daß Vorlesungen, welche nationale Entwicklungsphasen be-

handeln, gehalten werden, tritt als ein Moment, welches dazu drängt, der Umstand, daß die Vorbildung derer, welche die Auditorien heute füllen, weniger gleichartig als früher ist, so daß historische Generalübersichten nothwendiger Weise zu geben sind. Man durfte in früheren Jahren, wo die Zuhörer fast ausschließlich von den Gymnasien herkamen, den Gemeinbesitz mancher Kenntnisse voraussetzen. Gewisse philologische, auf der Uebermacht der Antike beruhende Gedanken waren Allen eigen und blieben, mochten die Fachstudien später noch so weit auseinandergehen, für das Leben bestehen. Diese Mitgift von der Schule her darf jetzt nicht mehr als feste Ausstattung für's Leben in Rechnung gebracht werden und die Universität hat nachträglich für einen Ersatz zu sorgen. Man verlangt ihn bereits. Ich glaube, man wird im Gegensatze zu der Mißachtung der heutigen humanistischen, auf Besitz der alten Sprachen beruhenden Cultur als Grundlage aller Studien, so viel die Universitas litterarum deren beherbergt, dahin sich einigen, daß alles Universitätsstudium in seinen Anfängen dem Gewinne eines allgemeinen Einblickes in die Lage der geistigen Dinge gewidmet sein müsse, wenn anders nicht die Universitäten zu nur räumlich verbundenen technischen Schulen heruntergehen sollen. Ich habe bei den Naturwissenschaften als Gelehrter gewiß nicht mitzusprechen, ihre Unfähigkeit aber, das, was man eine Weltanschauung nennt, zu liefern, dürfte hervortreten, wenn einmal (siehe Goethe's Gedicht) die Zauberer fort sind

und die Besenstiele nicht mehr zu beruhigen sein werden. Dasjenige Universitätsstudium, welches auf die Rechte, die Theologie, Sprache, Geschichte, Literatur, Kunst und Philosophie abzielt, muß mit Einblicken in die Lage der geistigen Dinge eröffnet werden. Und somit, wer Neuere Kunstgeschichte studiren will, muß die geistige Entwicklung der Völker, die in den Werken der Großen Meister aller Jahrhunderte und Länder zu zeigen ist, vor Augen haben. Damit empfängt er einen Theil der Gedanken, die ihm bei nachfolgendem Specialstudium, welchen Faches es immer sei, zur Leitung dienen.

Ich bin der Meinung begegnet, als befördere eine Einführung bloß ins Allgemeine der Ereignisse nur den Gewinn oberflächlicher Anschauungen. Auch innerhalb der Neueren Kunstgeschichte. Kunstkennerschaft sei zu erwerben! Man täuscht sich. Die jüngere Generation verlangt, daß ihr Ueberzeugungen eingeflößt werden, die eine Weltanschauung gewähren. Die Neuere Kunstgeschichte — oder, um ihr einen besseren Namen zu geben — die Geschichte der schöpferischen Phantasiearbeit der modernen Nationen, zeigt, daß das scheinbar willkürliche Spiel mit phantastischen Erscheinungen einer alle Nationen auf ihrem Lebenswege begleitenden geistigen Thätigkeit entspringe, deren Zusammenhang von jeher zu beobachten sei, und daß in der Betrachtung der Verzweigungen dieses phantastischen Schaffens etwas liege, ohne dessen Kenntniß das Leben des Tages nicht zu verstehen sei. Darüber wollen die Studirenden

vertrauensvolle Kunde empfangen. Wie diese zu geben sei, ist keiner Vorschrift zu entnehmen, die Persönlichkeit des Lehrers bestimmt den Weg, den er einschlagen will. Ruskin, Taine, Rumohr, Goethe haben die Neuere Kunstgeschichte von den verschiedensten Punkten aus behandelt: jeder, wenn er heute mit seinen noch so individuellen Gedanken als Professor einträte, würde seinen Zuhörerkreis mit dem Gefühle erfüllen, geistigen Besitz höchster Art einzuheimsen. Ich mache die Erfahrung, daß ehemalige Zuhörer mich anreden, dessen gedenkend, was ihnen in verschiedenen Berufskreisen die einst zu Theil gewordene Einführung in das Gebiet des Schönen und Großen schenkte, das ihnen erschlossen worden war. Was hier gewonnen wird, ist ein unentbehrlicher Theil der edleren Erziehung. Offen verneinen höre ich das heute wohl von keiner Seite mehr. Daß Kunsthistorie nicht auf die Universität gehöre, wird allerdings noch hier und da behauptet. Giebt es doch unter ganz alten Leuten sogar solche noch, die auch mit dem Begriffe ‚Culturgeschichte' nichts ihrem Glauben nach Ernsthaftes zu verbinden wissen. Man kann ihnen den Schauder vor dem Unbekannten nicht verübeln, in dem ihre Augen keinen Inhalt entdecken und das sie sich deshalb fernzuhalten suchen. —

Dies sind die Dinge, welche ich in dem für Chicago bestimmten Berichte gern ausgeführt hätte. Nicht minder wichtig wäre mir gewesen, mich darin über die höchst erfolgreiche Benutzung des Skioptikons bei den Vorlesungen

aussprechen zu dürfen. Ich habe darüber an verschiedenen Stellen bereits berichtet, aber es ist Neues nun mitzutheilen. Meine früheren Aufsätze betrafen vorzugsweise die italienische Kunst: jetzt, nach dem Wintersemester 1892/93, habe ich Vorlesungen über deutsche Kunst hinter mir. Antike und italienische Kunst haben, was die Werke anlangt, gleich hohen ästhetischen Werth für uns heute, höheren aber gewinnt unter ihnen die germanische Kunst, sobald wir die Charaktere der Meister und das Verhältniß ihrer Arbeiten dem Gefühle derer, die heute leben, zum Ausgangspunkte machen. Dies zu ermessen, hat das Skioptikon sich zu neuen Dienstleistungen dargeboten. Es zeigt uns die Persönlichkeit der Meister anders als wir sie früher zu verstehen vermochten.

Das Skioptikon angehend, sei zuvörderst bemerkt, daß eins von den Vorurtheilen, von denen Manche sich nicht freimachen können, das ist, als habe der Universitätsbetrieb der neueren Kunstgeschichte sich auf die öffentlichen Kunstsammlungen zu basiren[1]). Diese Fiction wird mit Zähigkeit von denen zumeist aufrechterhalten, welche niemals Universitätslehrer gewesen sind. Ein Museumsbeamter hat drucken lassen, es sei ja das vornehmste Bestreben der Museen, den Universitätsgelehrten Material zu schaffen. Ein Irrthum, aus dem gefolgert wird, Ausgaben für besondere Apparate zu Universitätsvorlesungen seien unnütz, die Professoren hätten sich an den Inhalt der Museen zu halten. Die Museen enthalten an Material, das sich

[1]) Ich komme hier auf oben Behandeltes zurück.

direct für meine Vorlesungen verwerthen ließe, nur sehr wenig. Wer möchte den gelehrten Museumsbeamten, diesen meist sehr verdienten Männern, in ihren literarischen Bemühungen den Titel wissenschaftlicher Arbeiter abstreiten wollen? Wissenschaft ist höchster Ernst bei Betrachtung der Dinge, Zurückführung der Erscheinungen auf einfache bewegende Gedanken, und Ueberzeugung vom alleinigen Werthe dieser so beschaffenen Betrachtung. Aus jeder Stellung heraus kann so wissenschaftliche Arbeit geleistet werde. Ob Jemand, was er betreibt, wissenschaftlich betreibe, muß ihm sein Bewußtsein sagen. Für Universitätsvorlesungen der Neueren Kunstgeschichte aber sind die Specialuntersuchungen mancher Vertreter der neueren Kunstgeschichte oft werthlos. Und ebenso dienen die meisten Stücke unserer Galerien den Zwecken eines Professors nicht, dessen Zuhörer weder professionelle Kunstkenner sind, noch werden sollen. Kunstwerke, die man der Jugend erklärt, müssen einen besonders gearteten geistigen Inhalt haben und finden sich z. B. auf dem Dresdener Museum in größerer Anzahl, auf dem Berliner in nur geringer.

Die unrichtige Meinung, daß die Gemäldesammlungen den eigentlichen Apparat für Universitätsvorlesungen über neuere Kunstgeschichte enthielten, schien in folgendem Raisonnement eine Bestätigung zu finden. Wie Gypssammlungen und was an ächten Ueberbleibseln antiker Kunst auf Museen vorhanden ist, den Archäologen dienten, so hätten die Gypsabgüsse der neueren Sculpturen,

die Gemälde und die Kupferstiche und Zeichnungen der modernen Maler den neueren Kunsthistorikern zu dienen. Was die Abgüsse anlangt, ist diese Ansicht zum Theil richtig, zum Theil auch was Kupferstiche und Handzeichnungen anbetrifft, soweit es sich um das Studium Einzelner handelt: bei den Gemälden aber, die großen Auditorien zu zeigen sind, trifft es nicht zu. Die Hauptwerke der großen Maler befinden sich entweder in anderen Museen als im Berliner, oder, wo es sich um Fresken, die an Gebäuden festsitzen, handelt, überhaupt in keiner öffentlichen Sammlung. Auf diese Hauptwerke aber kommt es an. Unser Museum kann die Gemälde nicht bieten, deren ich für meine Studenten bedarf. Unsere Berliner Museen sind unschätzbar für geschulte Kunstfreunde und Forscher und bilden mit den an ihnen arbeitenden Beamten ein für das höhere Kunststudium unentbehrliches, großartiges, mit Recht bewundertes Institut. Derjenigen Kategorie von Anfängern aber, aus dem meine Zuhörerschaft sich zusammensetzt, bieten sie das nicht, wessen es bedarf.

Es ist das Eigenthümliche des Skioptikons, die Werke augenblicklich auf der Fläche leuchtend erscheinen und sofort wieder verschwinden zu lassen. In dieser glücklichen Art vor uns tretend, gestalten sie selbst sich wie zu neuen Schöpfungen, die, wenn gleichzeitig mündliche Erklärung hinzutritt, tief in das Gedächtniß der jungen Leute eindringen. Meine Erfahrungen erlauben mir, hiervon als von einer Thatsache zu sprechen. Man

vergißt diese Lichtbilder so leicht nicht wieder[1]). Ich hege die Hoffnung, daß, wo neuere Kunstgeschichte künftig gelehrt wird, dies ohne die Grundlage der Skioptikondarbietungen nicht mehr geschehen werde. Es sollten Skioptika nebst den dazu gehörigen Glasplatten zunächst unseren Universitäten geliefert und diese Lieferung nicht als eine zu erringende außerordentliche Gunst, sondern als eine unentbehrliche Vermehrung des Lehrapparates angesehen werden, da ohne ihre Hülfe die richtigen vorbereitenden Vorlesungen nicht zu halten sind.

Das gegen diese neue Art Kunstgeschichte zu lehren Geäußerte wird nur von Denen vorgebracht, welche das Skioptikon nicht kennen und seine Wirkungen sich nicht vorzustellen vermögen. Ich sprach dieser Tage mit einem meiner Schüler darüber, der in ehmaligen Zeiten bei mir gehört hatte und nun nach Berlin gekommen war, um es kennen zu lernen[2]). Er gestand mir, er habe sich von den Erscheinungen, die es hervorruft, meinen bloßen brieflichen Worten nach keine Vorstellung machen können. Er habe dem zwar durchaus geglaubt, was ich sagte, aber die Fähigkeit habe ihm gefehlt, feste Anschauungen damit zu verbinden. Er habe sich von dem Gedanken nicht losmachen können, daß Alles doch nur auf eine Spielerei hinauslaufe. Es ist begreiflich also, daß unter Denen, die

---

[1]) Ich komme auch auf diese bereits abgehandelten Dinge noch einmal zurück. Sie werden noch oft gesagt werden müssen.

[2]) Meist sagt man für Skioptikon ‚Projectionsapparat'. Den Ausdruck ‚Schattenwerfer' einzuführen war unmöglich.

diese Lichtbilder, oder Schattenbilder, nicht sahen, eine gewisse Gegnerschaft dagegen bestehen bleibt. Behauptet wurde auch, daß Die, welche diese überraschenden Bilder vor Augen hatten, unter dem Einflusse meiner Erklärungen mehr vielleicht zu sehen vermeinten, als sie thatsächlich sahen. Nun sah er die leuchtenden Erscheinungen endlich selbst und wußte sie zu schätzen.

Das Skioptikon ist bei den Vorlesungen über Physik längst in unserer eigenen Universität widerspruchslos in Gebrauch gewesen; auch beim Zeichenunterricht im Gewerbemuseum ward es benutzt. Es ist ein ebenso exactes Instrument wie das Mikroskop, das gleich ihm die Objecte in Vergrößerung zeigt. Ohne Zweifel ist im Skioptikon endlich das Hülfsmittel gefunden, welches ermöglicht, neuere Kunstgeschichte auch außerhalb der Universitäten zu lesen. Größere Kreise müssen ihm Belehrung verdanken. Uns heute liegt ob, bei Allem, was den Menschen fördert, das zustimmende Interesse des weitesten Publicums in den Dienst zu ziehen. So wenig Genossen der Gelehrte hat, der in der Stille seine Einsichten zu vergrößern sucht, so viele muß er haben, wenn es sich um daraus zu ziehende gemeinsame Vortheile der Menschheit handelt. Die Ausstellung von Chicago wird heute (1893) nur deshalb mit so ungeheuern Anstrengungen aufgerichtet, damit ohne Auswahl der Besucher Jeder die höchsten Proben menschlichen Fortschrittes vor Augen habe. Man gesteht Jedem heute das Recht der Kritik zu. Das allgemeine Stimmrecht erstreckt sich bereits

auf Fragen geistiger Natur. Dieser Gedanke liegt dem heutigen Leben der Nationen zu Grunde. Wir sehen, mit welcher Kunst im Deutschen Reichstage Männer höchsten Ranges sich bemühen, so sich auszusprechen, daß dem ganzen Volke ein Verständniß der Dinge aufgeht. Dem Professor, der über Geschichte an der Universität lehrt, liegt heute ob, das Allgemeine der vergangenen Ereignisse leicht und in Klarheit seinen Zuhörern zuzuführen. Keiner braucht zu wissen, mit wieviel Mühe diese zusammenfassenden Mittheilungen aufgebaut werden. Erst später darf den Vorgeschritteneren ein Blick in die Werkstatt des Geschichtsforschers erlaubt werden, während die vor der Zeit gleich in Einzelnheiten eindringende Kritik dem Anfänger leicht den Glauben einflößt, als beherrsche er, weil er an einer kleinen Stelle sich zurechtfindet, das Uebrige nicht minder, das stückweise in gleicher Art sich werde bewältigen lassen.

Erstes Erforderniß beim Beginne der höheren Studien ist, daß der Lernende mit dem Material bekannt sei oder gemacht werde, auf welchem die Lehre beruht. Für Philologie und Historie gilt dies im gleichen Maße. Literaturgeschichte, alte und neue, zu lehren, gibt es nur eine rationelle Art: die Kritik eines Werkes erst dann eintreten zu lassen, wenn der Zuhörer es in sich kennt. Das Werk ist ihm erst in seinen Umrissen und in seinem Bau zu zeigen und dann erst kritisch zu erklären. Wenn hier ein sicherer Grund gelegt worden ist, darf auf Einzelnheiten eingegangen werden. Die bis-

herige Literaturgeschichte war philologischer Natur. Gervinus, der diesen Standpunkt zuerst verließ, wurde garstig herausgebissen. Heute drängt der geistige Genuß mit natürlicher Kraft sich wieder an die erste Stelle. Von ihm muß die Belehrung ausgehen. Das Sprachliche tritt später erst hinzu. Scherer war noch der Meinung, jeder Text, auch bei den neueren Dichtern, sei verderbt: ihn wiederherzustellen also die erste Arbeit; was die Wissenschaft hinterher dann noch zu leisten habe, werde sich finden. Heute urtheilen wir: ein literarisches Product ist zuerst seines Inhaltes wegen wichtig; erschwert sprachliche Verderbniß das Verständniß, so ist dann erst der Text in Ordnung zu bringen. Und so auch bei den Werken der bildenden Künste: die Frage ist zuerst zu erheben, wie das Kunstwerk aussehe, wie tief es durch seine Schönheit in uns eindringe, was es bedeute, dann erst, wie es technisch zu beurtheilen sei und unter welchen Umständen es entstand. Wie man zu dieser letzteren Kenntniß gelange, hat den Schluß der Belehrung zu bilden. Früher wurde davon ausgegangen.

Die Deutschen Großen Meister.

I. Albrecht Dürer.

Meine Vorlesungen über die Deutsche Kunstgeschichte begannen früher mit Ausbeutung einiger Stellen des Cäsar, Tacitus und Anderer, aus denen sich bei den Germanen auf etwas schließen ließ, das Malerei, Archi-

tektur und Sculptur genannt werde durfte. Die Gothen, Langobarden u. a. mit ihrer meist rohen Nachahmung antiker Ornamentik kamen dann in Betracht. Endlich die Franken und, als Gründer einer deutschen Gesammtexistenz, Karl. Von Rom aus betrachtet steht er wie der Letzte eines Jahrtausends, von uns aus wie der Erste da. Ich neige mich der letzteren Anschauung nicht zu. Nun folgte die Erörterung der karolingischen, ottonischen, salischen und früheren hohenstaufischen Zeiten, die, was die äußere Cultur anlangt unter romanischem und griechischem Einfluß standen.

Die ersten Bethätigungen deutscher eigener Phantasiearbeit waren sprachlicher Art. Wie stark leuchtet aus dem Heliand deutsches Wesen hervor! Welcher großartige Versuch, Christus zu nationalisiren. Waltharius lied, Nibelungen und Gudrun lassen in eigene Welten hineinblicken, in das von christlichen Gedanken noch unberührte Deutschland der Rhein- und Donauländer und das der nördlichen Küsten. Sculpturen und Malereien, die diesen Gedichten die Wage hielten, hätten schon die Leistungen großer Künstler sein müssen; sie fehlen.

Diese frühesten Schöpfungen Deutschen Geistes bilden bis zu den Gedichten Walther's von der Vogelweide und sammt ihnen so sehr eine Welt für sich, daß ich wagen durfte, die Dichtungen der Epoche unserer alten Kaiserzeit zu übergehen und gleich mit dem Manne zu beginnen, der als erster deutscher Maler aus dem Chaos des künstlerischen Lebens unserer Städte heraustritt. Selbst die

Niederländer vor Dürer und die Kölner Meister ließ ich einstweilen unerwähnt. Der ganze Weg bis zu Dürer, auf dem ich in früheren Semestern langsam mich zu ihm durchwand, blieb diesmal unbetreten. Und bei Dürer selbst nun erlaubte das Skioptikon, wie ehedem bei Raphael mit dem Sposalizio, gleich mit dem besten Arbeiten seiner Blüthezeit einzusetzen. So begannen meine Vorlesungen diesmal mit Werken höchsten Ranges von Dürer's Hand.

Es handelt sich auch bei ihm um gute, bessere und beste Leistungen. Dürer war für seine Zeitgenossen nicht so sehr Maler, als Kupferstecher. Für uns ist er außerdem Schriftsteller, Architekt und auch Hervorbringer von allerlei Sachen der Sculptur. Vergleichen wir die für unser Museum kürzlich angekaufte Madonna, ein Tafelgemälde, mit den gleichzeitigen Zeichnungen, die Dürer ebenfalls in Venedig 1506 ausführte, so setzt uns ein Unterschied in Erstaunen: beim Gezeichneten flotte, frische Darstellung dessen was der Tag gefällig bietet, bei dieser gemalten Madonna dagegen Befangenheit, zum Theil ängstlichste, ja gezierte Ausführung in Anlehnung an eine veraltete malerische Manier. Dürer's Zeichnungen aber dringen selbst heute trotz der Photographie nur erst in engere Kreise ein. Seine Gemälde sahen von jeher Wenige. Als Kupferstecher, dessen Blätter Handelswaare sind, galt er bei seinem Publicum. In diesem Sinne ward der Nachruf geschrieben, den Erasmus ihm widmete. Nun begann ich damit,

ohne Einleitung dem Auditorium diejenigen Stiche vorzuführen, die Dürer's höchste Kraft zeigen. Zuerst ‚Ritter, Tod und Teufel', dessen viel verständlicherer Name ‚Der christliche Ritter' ist. Jedem, der Dürer kennt, muß dies Blatt vor Augen stehen, sobald sein Name genannt wird. Aber erst wer es in der colossalen Größe, die das Skioptikon ihm verleiht, gesehen hat, wird den Stich von nun an nur für die verkleinerte Wiederholung eines in Dürer's Phantasie ursprünglich colossal hausenden Gemäldes betrachten, welchem die wahre Größe zu verleihen zufällige Verhältnisse den Meister verhinderten. Wer Florenz kennt, wird sich des Reiterbildnisses des englischen Bandenführers Hawkwood erinnern, das im Inneren des Domes auf dessen Eingangswand gemalt wurde. Heute verblaßt, und auch an sich nicht die Arbeit einer bedeutenden Hand, hat das Gemälde seine Wirkung beinahe eingebüßt: vergessen aber wird es in seiner Größe Niemand, der es sah, so wenig wie die Reiterstatuen Gattamelata's in Padua und Colleoni's in Venedig. Diesen Statuen und jenem Wandgemälde ist etwas in ihrer mächtigen Erscheinung Liegendes mitgegeben, das uns nöthigt, uns ihrer zu erinnern. Mit diesen Werken der großen Kunst tritt Dürer's Christlicher Ritter, wenn das Skioptikon ihn in genauester Deutlichkeit colossal auf die Wand malt, jetzt in die gleiche Werthstellung. Darin freilich ihnen unterliegend, daß dieser Anblick nur ein Phantom ist; darin aber wieder sie übertreffend, daß der zu Grunde liegende Gedanke den Christlichen Ritter

in ganz anderem Umfange auch geistig zu einem unserer historischen Denkmale macht. Dürer trug es lange in sich. Wir sehen, wie die viele Jahre vorher für dieses Blatt gezeichnete Skizze nach der Natur — die ich bei höchst lebendiger Wirkung meinen Zuhörern gleichfalls vorführte — durch die spätere Bekanntschaft mit Colleoni's Reiterstandbild, das Dürer in Venedig sah und ausmaß, gleichsam das Wesen einer Statue annimmt, so daß der Kupferstich den versteckten Versuch darbietet, eine Reiterstatue zu schaffen. Ich will hier nicht wiederholen, wie Dürer's Christlicher Ritter zum Symbol dessen sich gestaltet hat, was in den ersten Anfängen der Reformation bei uns die Gemüther der Männer bewegte. Sein Anblick bot Gelegenheit, den Zuhörern, die mit diesem Werke in die Thätigkeit Dürer's eingeführt wurden, des Meisters Stellung zur Reformation klar zu machen. Welch ein Vortheil, Vorlesungen über Deutsche Kunstgeschichte gleich in Verbindung mit der Reformation setzen zu dürfen, die das große Ereigniß der städtischen Entwicklung Deutschlands nach der Epoche der Kaiser war. Alle Kunst- und Culturgeschichte ist fruchtloser Ballast, wenn sie nicht an die bewegenden Gedanken der Zeit anknüpft. Dürer ist nicht einer von Denen, die irgendwie Führer sein wollten — seine Betheiligung an der religiösen Bewegung pflegt viel zu nervös geschildert zu werden —, aber er kämpft in den ersten Reihen mit. Es liegt nichts gewaltsam Herbeigeholtes darin, im Hinblick auf den Christlichen Ritter, Dürer aus dem bloß

beschränkten Dasein als Mitglied der historischen deutschen Künstlerreihe zum beglaubigten Theilnehmer an unserer allgemeinen Geistesentwicklung zu erheben. Dürer tritt sofort in freie historische Beleuchtung; die erste Bekanntschaft mit ihm zeigt ihn dem Studirenden als einen von unseren Männern, welche, mochten sie ihres speciellen Handwerks nun Fürsten, Soldaten, Dichter, Gelehrte oder nur Handwerker sein, die Leiter unserer Bewegungen gewesen sind. Dem bloßen Stiche gegenüber, auch wenn ich jedem Zuhörer einen Abzug des Blattes in die Hand gegeben hätte, wäre es nicht möglich gewesen, den jungen Männern Dürer so erscheinen zu lassen; vor dem vom Lichte des Skioptikon geschaffenen Wandgemälde dagegen empfinden sie, an was für Schultern Dürer's bildende Hände saßen, welche Gedanken seine hohe Stirne hegte, wie er über den beschränkten Kreis, den die Mauern seiner Vaterstadt um ihn zogen, hinausstrebte. An vielen Stellen seiner Thätigkeit tritt dieser Drang bei ihm hervor: wir brauchen ihn nicht erst zu beweisen, sondern fühlen ihn. Und darauf kommt es bei der der Jugend gewidmeten Unterweisung so sehr an: unmittelbar sich an die noch unverwirrte Empfindung wenden dürfen. Leugnen zu wollen, welche Dienste das vergrößernde Lichtbild hier leistet, wäre ebensoviel, als die Vortheile der mikroskopischen Vergrößerung aus dem Bereiche des naturwissenschaftlichen Studiums zu verbannen. Wie das Mikroskop dem Auge des Naturforschers die wahren Geheimnisse der Schöpfung erst aufzuschließen

ſcheint, verräth das Skioptikon uns die Geheimniſſe der ſchaffenden Phantaſie, die in geringe Umriſſe zuweilen zuſammendrängen muß, was bei hoher Ausdehnung erſt in ſeinen wahren Abſichten ſich offenbart.

Ich beſchreibe den Eindruck nicht, den ferner nun die ‚Melancholie‘, der h. ‚Euſtachius‘ und die ‚Studirſtube des h. Hieronymus‘ machen, in die letztere wir hineinblicken als thue ſie leibhaftig ſich vor uns auf und wiederholte ächter Sonnenſchein die Butzenſcheiben des Fenſters auf der Fenſterlaibung. Betrachtet man das Blatt ſelber nachher, ſo vermeinen wir auch hier ein in das Feinſte zuſammengezogenes Abbild des großen, wahrhaftigeren Anblickes vor ſich zu haben, deſſen Ausführung Dürer die Verhältniſſe nicht geſtatteten, denn wer verlangte ſolche Gemälde damals? Die Vergrößerung erſcheint als das natürlich Maßgebende. Dürer ſelbſt, meine ich, müßte dem Lichtbilde ſeines eigenen Werkes gegenüber ſo geurtheilt haben. All' die zarten Einritzungen in die Kupferplatte, mit denen er z. B. die ausgeſtreckte Tatze des vorn liegenden Löwen zeichnete, erheben ſich auf dem Lichtbilde wie zu mächtigen Strichen, als ſtehe eine mit gewaltigen feſten Kohlenſtücken ſicher hingeſchriebene Zeichnung auf der Wand. Ich hatte einem mir befreundeten Berliner Künſtler, einem unſerer erſten Maler, unter anderen Darſtellungen des Skioptikons auch den Hieronymus vorgeführt. Er war ganz nahe an die beleuchtete Wand herangetreten, um deutlicher zu ſehen, mit welcher Schärfe die Vergrößerung erfolge. Ich begegnete

ihm neulich wieder. Es stehe ihm immer noch die gewaltige Löwentatze vor Augen, sagte er.

Ich gehe auf die beiden anderen der vier, so zum Anfang vorgeführten Stiche hier nicht ein. Vom Gipfel dieser Leistungen aus betrachtet, dehnen sich nach zwei Seiten nun in die Werke Dürer's aus, welche vorher und nachher entstanden sind. Zwei natürliche Hälften, jede mit Hülfe des Skioptikons in einer Auswahl zu übersehen, daß Thätigkeit und Lebensstellung des Meisters sich klar vor uns ausbreiten.

Zuerst die Jugend. Ich zeige die kleine Reihe der eigenen Bildnisse bis zu dem auf der Münchener Pinakothek von 1500. Besonders inhaltsreich erscheint das jetzt in Leipzig befindliche Jugendbildniß. Dürer hält eine Distelpflanze mit beiden Händen fest, wodurch eine äußerst lebendige Fingerstellung hervorgebracht wird. Sein Antlitz hat noch etwas Kindliches. Wir vermeinen das Träumerische seines Wesens zu erkennen. Wir glauben auch der Empfindung Recht geben zu dürfen, daß dieser Künstler keinen Lehrmeister gehabt habe, sondern daß die Vorsehung ihn von Eindruck zu Eindruck führte, von Fortschritt zu Fortschritt leitete. Seine ganze Laufbahn bestätigt dies. Ein gewisses nachtwandlerisches Weiterschreiten. Sein erstes Werk, das ins Publicum drang, die Illustrationen zur Offenbarung Johannis, zeigen den überquellenden Reichthum seiner Phantasie. Daß die apokalyptischen Visionen in meinen Vergrößerungen ihr natürliches Format erst erlangt zu haben schienen,

verstand sich fast von selbst; wie sehr aber auch das Leben der Maria, das wie eine liebliche Melodienfolge klingt, als ich die Flucht nach Aegypten und die Zimmerwerkstätte, die Joseph dort aufschlug, in Form großer Wandzeichnungen zeigte, sich vor unserem Auge erst als das entfaltete, was es hatte sein sollen. Das war erstaunlich. Diese freundlichen Zeichnungen, deren ganze Folge man als ein leichtes, leicht zu durchblätterndes Buch in der Hand hält, blühen mittelst des Skioptikons einzeln nun zu einer Reihe monumentaler Bilder vor uns auf, deren Striche wiederum jetzt erst den wahren Raum gewinnen, um zur Geltung zu gelangen. Ich muß immer wieder auf diese Erfahrung zurückkommen: die plötzlich eintretende Erhebung ins Große, dieses Sichauseinanderdehnen, diese sich erneuernde Schöpfung des Anblickes erweckt das seltsame Gefühl, als seien Dürer's weite lichte Bilder Jahrhunderte lang wie im Gefängniß gehalten worden, bis sie heute endlich befreit als das hervortreten, was sie sind.

Die höchste Leistung Dürer's als Malers, ist für die erste Hälfte seines Lebens die ‚Anbetung der Dreifaltigkeit', heute in Wien. Ich vergrößerte nicht eine Photographie des Gemäldes, sondern den Stich. Ich wiederhole hier, daß das Skioptikon glänzende Rechtfertigungen für die Kunst des Kupferstechers bietet, dessen Amt es ist, auch die Wirkung der Farbe durch farblose Strichlagen auszudrücken, so daß die modernen Stiche classischer Gemälde von Wichtigkeit für mich sind. Photographien von Ge-

mälden als Unterlage von Glasplatten zum Skioptikon bringen nie das hervor, was gute Kupferstiche oder Radirungen liefern. Daß bei der Anbetung der Dreifaltigkeit das Skioptikon das eigentliche, wahre Maß der Composition vor uns entfalte, konnte dem herrlichen Anblicke gegenüber nicht zweifelhaft sein. Schon vor langen Jahren hatte ich dieses Gemälde das deutsche Pendant der zur gleichen Zeit entstandenen Disputa Raphael's genannt; in der der Composition nun verliehenen Vergrößerung nimmt Dürer's Anbetung der Dreifaltigkeit ohne Weiteres diesen Rang für sich in Anspruch. Deutsche und italienische Verkörperung desselben idealen Gedankens läßt sich schöner als in diesen Hauptwerken der beiden Meister nicht zeigen. Wer hätte früher an die ernsthafte Aufstellung einer Concurrenz zwischen ihnen gerade hier denken dürfen? — immer, bei aller Verwandtschaft, blieb das die volle Wand der Camera della Segnatura einnehmende Werk Raphael's der so geringen Umfang beanspruchenden Gestaltenzusammenstellung Dürer's schon durch die äußere Wirkung überlegen. Diesen Unterschied nun sehen wir aufgehoben. Die Meister stehen neben einander bei gleicher Schulterhöhe. Es war eine neue Erfahrung für mich, so, indem Dürer's Werke in reinster Art sich erhöhten und vereinfachten, den deutschen Meister höhere Gestalt annehmen zu sehen. Er stand wie Jemand vor uns, der erlöst war. Bei manchem Manne ist beobachtet worden, wie ihm lange Jahre hindurch, durch stillen Neid, oder offene Mißgunst, oder widrige Verkettungen von Um-

ständen, oder auch durch äußerliche Zufälligkeiten die Stellung vorenthalten wird, die ihm gebührt, bis ein leiser Athemzug des Schicksals zuweilen diese Hindernisse hinwegbläst: so erschien mir Dürer bei der Anbetung der Dreifaltigkeit als der Schöpfer eines Werkes, das, in großartige Verhältnisse übersetzt, sich zu einer hoheitvolleren Erscheinung ausdehnt, als es früher war. Dessen Meister an dieser Stelle nun erst der Ruhm zu Theil wird, der ihm bis dahin fehlte und in dem er, aus engen Verhältnissen erlöst nun vor mir stand.

Wie treu und unschuldig hat Dürer in seinen Werken sein Jahrhundert geschildert, die erwartungsvolle Zeit, in die seine Lebensjahre fielen! Neben Luther und Hutten wird er in seiner bescheidenen Größe voll sichtbar. Einer der Offenbarer des Deutschen Geistes. In gleich überraschender Weise zeigte ein anderes Oelgemälde, eines der kleinsten dem Formate nach, Dürer's geistige Kraft: der gekreuzigte Christus der Dresdner Galerie, den ich aus einem fast miniaturhaften Größenverhältnisse zu übermenschlicher Höhe anwachsen ließ.

Von den vier Passionen, die wir von Dürer haben, erscheint, in vergrößerndes Licht versetzt, die letzte, die ‚kleine Holzschnittpassion' als die der Conception nach bedeutendste. In ihr erhebt Dürer sich am natürlichsten zu dramatischem Scenenbau. Ich war im Stande, Raphael's Kreuztragung (Spasimo) neben der seinigen so zu zeigen, daß sie sich vergleichen ließen. Der Unterschied war wieder ein tiefgreifender, nationaler. Dürer's kleines

Holzschnittbild, keine Hand groß, mußte in der gewaltsamen Vergrößerung nothwendiger Weise zu etwas werden, das nur in schwerfälligen Licht- und Schattenflecken sich darbietet. Neben Raphael's Werke aber wird klar, daß dieser, der Dürer's Blätter kannte, ihm die Anordnung seiner Tafel verdankte.

Meine Absicht kann nicht sein, Dürer's Entwicklungsgeschichte hier zu geben, sondern ich habe nur zu zeigen, wie mittelst des vergrößernden Lichtscheines eine Auswahl derjenigen unter seinen Werken sich nun vollzieht, die auf diesem Wege zu den wirklichen Repräsentanten seiner Phantasiearbeit werden und eine Vorbereitung zum weiteren Studium all' dessen bilden, was er geleistet hat. Sie lassen die Abgeschiedenheit erkennen, in der er mit sich allein lebte. Bei allen großen Meistern, einerlei in welcher Richtung sie ihre Kraft bethätigten, findet sich dieses einsame Zuhausesein im eignen Selbst, tritt bei Jedem aber in besonderer Bethätigung auf. Vergraben in seine Arbeitsstube, sein Atelier, ist Jeder; aber es scheint, als ob denn doch wieder größere oder geringere Stille um sie herrsche. Tizian und Rubens bekunden die mindere Tiefe ihrer Empfindung dadurch, daß ihre Gemälde den Eindruck machen, als seien sie mitten in dem dicht sie umrauschenden Lebensstrom der Menschen entstanden, die sogar ganz nahe herantretend die Staffelei umdrängten und durch deren Gespräch und Kommen und Gehen sich die Meister, selbst daran theilnehmend, nicht stören ließen. Raphael und Michelangelo scheint nur

völlige Abgeschlossenheit die Arbeit gestattet zu haben. Bei Dürer aber ist es, als ob es in seiner Macht gelegen habe, überall, wo er auch war, Einsamkeit um sich zu verbreiten, eine Art von Zauberkreis, der Lärm in Stille verkehrte. Sein heiliger Hieronymus umgibt uns selber mit der tiefen Ruhe, die ihn umspinnt und innerhalb deren der Löwe und der zusammengekauerte Dachshund in Schlaf versinken. Ueber das Traumhafte der Phantasie Dürer's habe ich an andrer Stelle vor langen Jahren schon gesprochen und lese heute die Bemerkungen Späterer darüber.

Wir spüren, wie durch die Bekanntschaft mit Kaiser Max und dessen Leuten etwas Weltläufigeres in Dürer's Wesen kam. Dies sind die Jahre eben, in denen der Christliche Ritter und die anderen besten Stiche entstanden. Der Aufenthalt in Augsburg, wo Dürer 1518 den Reichstag besuchte, und die Fahrt nach den Niederlanden vollendeten diese Veränderung. Ein monumentales Element wird in seinen Arbeiten mächtig, das der Vergrößerung weniger bedarf. Wo wir sie trotzdem eintreten lassen, wirkt sie nun leicht zu stark. Das vergrößerte Porträt Holzschuher's hat, so gewaltig der Anblick wirkt, etwas Uebermäßiges. Bei den meisten Arbeiten aus dieser Zeit ist der Versuch, ein vergrößerndes Bild auf die Wand zu werfen, überhaupt aber noch nicht gemacht worden.

Wie stehen wir heute zu Dürer? Darauf kommt es mir in meinen Vorlesungen an.

Die alte Frage „was ist mir Hecuba?" wird unauf-

hörlich im Stillen allen Gestalten gegenüber gestellt, die aus dem Bereiche der Vergangenheit sich mit dem Anspruche erheben, geehrt oder doch beachtet zu werden. Was leisten soviel längst verschwundene Menschen uns heute noch, daß sie immer wieder frische Lorbeeren für sich zu begehren und daß sie zu verlangen scheinen, ihr Name müsse genannt werden als lebten sie noch? Was war uns Dürer vor fünfzig Jahren neben anderen Künstlern, als ihm damals, 1828, dreihundert Jahre nach seinem Tode in Nürnberg sein Denkmal errichtet wurde? Ist er das uns heute noch? Warum kümmern wir uns stets noch darum, was sogar sein Vater und seine Mutter waren und wie sie aussahen? Bei vielen solcher in unsere Geschichte eingewurzelter Namen könnte der Gedanke kommen, sie würden nur aus alter Gewohnheit wiederholt. Immer aber wieder werden große Prüfungen angestellt, und das historisch Abgethane und Unbrauchbare bei Seite gekehrt, aber auch Vergessenes wieder neu herausgesucht. Dürer hat sich durch die Jahrhunderte hindurch frisch gehalten. Seine Werke waren immer Kostbarkeiten. Und so auch heute. Wer über Dürer jungen Leuten zu sprechen hat, steht nicht einer innerhalb der Vergangenheit erst künstlich zu beleuchtenden Gestalt gegenüber, sondern einer vom Tageslicht umgebenen Persönlichkeit, deren Bekanntschaft uns mit Freude erfüllt. Aufzählungen der Werke, vom ersten bis zum letzten, vermitteln sie nicht, die Aufgabe ist eine schönere, allgemeinere: den Studirenden können Dürer's Werke ersten Ranges in ihrem

Verhältniſſe zur geiſtigen Entwickelung des Volkes gezeigt und erklärt werden, mit Zuhülfenahme das Mittels, das uns zu einer neuen Art von Betrachtung gelangen läßt, die ein neues hiſtoriſches Verfahren möglich macht. Ich begann, wenn ich in früheren Zeiten Dürer behandelte, mit der Dürerliteratur; theilte die Thätigkeit des Meiſters dann in eine Reihe ſogenannter Epochen; innerhalb dieſer wurden dann Gemälde, Stiche, Holzſchnitte und Zeichnungen wiederum ſchematiſch getrennt behandelt; mit Dürer's ſchriftſtelleriſchen Arbeiten wurde abgeſchloſſen. Die Lage der Dinge nöthigte mich, ſo zu verfahren. Die Studirenden, wenn ſie nichts Bildliches vor Augen hatten, würden nichts Rechtes zu lernen vermeint haben, wenn ich im Sinne der höheren Geſchichtsanſchauung Dürer innerhalb ſeiner Zeit als geiſtige Macht hingeſtellt hätte. Dies zu thun, mußte ich nebenherlaufender Schriftſtellerei aufſparen, allerlei literariſche Aeußerungen, die meinen Zuhörern ſpäter vielleicht einmal zu Geſichte kamen. Die Möglichkeit, welche heute das Skioptikon bietet, die Werke gleichzeitig zu zeigen, über die man ſpricht, fehlte damals und machte dieſe rohe Auseinanderzerrung des Stoffes nothwendig. Ueber Dürer heute noch im alten Sinne Anfangcollegia zu leſen, verbietet ſich von ſelbſt. Fortgeſchritteneren kann man ihn eingehend erklären und an einzelne ſeiner Werke ſich heftende Streitigkeiten auf das gründlichſte, peinlichſte erörtern; immer aber nur dann, wenn eine Würdigung des Meiſters von höheren hiſtoriſchen Geſichtspunkten unter dem Anblicke ſeiner Werke

vorausgegangen ist. Dies muß die heutige akademische Behandlung der neueren Kunstgeschichte sein.

Ihr Einfluß auf lernende junge Männer gewinnt hierbei auf ganz natürlichem Wege eine Verbreiterung, an die früher nicht zu denken war. Kaum wäre früher z. B. angezeigt gewesen, bei Dürer auf Hans Sachs zu kommen. Eine Berührung beider Männer zeigt sich nirgends, von denen Sachs der bei weitem jüngere, auch der geistig tieferstehende war. Dennoch leitet ein Beiden Gemeinsames zum Vergleiche: in beiden begegnen wir demselben Reichthume an sich fortspinnender phantastischer Bildnerei. Man vergleiche Dürer's Randzeichnungen zum Gebetbuche des Kaisers Max (auch sie durch das Skioptikon gleichsam zu Wandmalereien erhoben), die als deutscher Gegensatz zu den Arabesken Raphael's in den Loggien dastehen.

Bei Dürer und Sachs sehen wir auch das gleiche Beruhen auf dem Bürgerlichen. Das gleiche Hervorheben des Gesundnatürlichen. Auch Luther beruhte auf diesen Elementen, die den Durchschnitt des soliden deutschen Wesens repräsentiren, aus dem die Anfänge der Reformation sich entwickelten. Auch aus diesem Grunde mache ich jetzt bei meinen Vorlesungen den Anfang mit den obengenannten vier Kupferstichen, die Dürer's Blüthe bezeichnen, und die etwas an sich haben, was an Hans Sachs und Luther gleichmäßig erinnert.

Der Nutzen der Deutschen Geschichte kann nicht bloß darin liegen, daß wir, weil wir die Vergangenheit besser

kennen lernen, uns innerhalb der Gegenwart vortheilhafter zurechtfinden. Diese Meinung vom Nutzen der Geschichte hat bis zum Jahre 1870 ihre Wahrheit gehabt: die Deutsche Geschichte zeigte, daß unsere Uneinigkeit die große Quelle unserer Leiden sei, und dies mag auch unsere Zeit wieder sich gesagt sein lassen. Viel schöner aber ist doch die Lehre, daß in allen Zeiten die geistige Arbeit großer Denker uns über unsere traurigen Schicksale erhob. Am schönsten aber der Einblick in unser deutsches Wesen im Großen und Ganzen, den unsere Geschichte gewährt, der Zug von Redlichkeit und Treue, der es durchzieht. Falsch aber ist die Ansicht, als könnten alte Conjuncturen wiederkehren und könne Geschichtsstudium uns lehren, wie man sich wie vor früher begangenen Fehlern zu hüten habe. Der einzelne Fall ist immer bedingt und lehrt nichts. Gerade für unsere Zeit würde das Geschichtsstudium dann eher Nachtheile bieten, weil es zu der Annahme führen könnte, die Dinge ständen bei uns heute noch so wie vor etwa fünfzig Jahren, was gewiß nicht zutrifft. Neue Aufgaben stehen uns heute bevor, wie sie uns nie geboten wurden. Der Hauptvortheil unserer Geschichte ist das Sichversenken in die früheren Jahrhunderte als etwas innerlich Erfrischendes, wie es das Zurückgehen in die eigene Familie für den Einzelnen hat.

Unsere Phantasieschöpfungen leisten dasselbe für uns heute, was vor tausend und doppelt soviel Jahren das Singen und Sagen von den Thaten der Vorfahren that. Man will nicht lernen, man will sich begeistern. Einstmals

wurde von Armin gesungen, hundert Jahre nach seinem Tode. Das gleiche Gefühl flößen Goethe's Götz und Schiller's Wallenstein mir ein. Eine seltsame Musik, wenn die Schicksale des deutschen Volkes uns so durch die Phantasie rollen. Dies macht mir Lamprecht's Deutsche Geschichte so werth, deren dritten Theil ich jetzt lese: wie er das Hin- und Herwogen der deutschen Völkerschaften im eigenen Vaterlande schildert. Das tönt aus Jacob Grimm's Schriften heraus. Das Begeisternde seiner Gedanken von denen mißverstanden zu sehen, die ihn seiner Zeit verleugneten, ist heute kaum begreiflich. Das ist auch der Gewinn aus Dürer's Stichen und Zeichnungen, in denen er heilige und irdische Geschichte und Legenden im Anblick seines eigenen Daseins uns zeigt und uns im wachen Traume in jene Zeiten der Hoffnung und des Selbstvertrauens versetzt, in denen Luther noch jung war. Ich glaube es meinen Zuhörern an den Blicken abzusehen, wie sie von diesen leuchtenden Bildern ergriffen und erfreut sind. Diese Seite der Sache ist die wichtigste bei den Vorlesungen. Hernach erst mögen die Einzelnen dann auf den Museen die Fülle der Gemälde und anderen Kunstwerke betrachten, die um Dürer herum und vor und nach ihm von der Hand vorzüglicher Meister entstanden sind, und die Sorgfalt bewundern, mit der diese Dinge damals vollendet wurden. Kunstwerke höheren Ranges (wie die in unseren Museen befindlichen Stücke sämmtlich sind) lassen sich bei einmaliger gesellschaftlicher, zeitbegrenzter Betrachtung aber nicht genügend kennen lernen.

Es bedarf hierzu der Ruhe, wiederholter Anschauung und einer gewissen bereits in uns bestehenden Ueberzeugung vom Werthe der Werke.

II. Holbein.

Ein Versammlung junger Männer in das richtige Verhältniß zu Dürer zu setzen, ist nicht schwer. Dürer ist durchaus vaterländisch. Er steckt ganz in seiner Zeit drin. Man schöpft bei der Vorführung von Werken seiner Hand aus dem Vollen. Die Darlegung seiner künstlerischen Entwicklung kann von vielen Seiten angefaßt werden. Seine Person umwebt ein Element von Güte, Wahrhaftigkeit und männlicher Kraft. Er lebte in kleinen Verhältnissen, stand aber aufrecht, adlig und fest in ihnen.

Holbein bietet keinen dieser Vortheile. Er zählt zu den Malern ersten Ranges. Zu einem historischen Charakter aber, der in vielfacher Beleuchtung stets dieselben Umrisse zeigt, hat er es nicht gebracht. Er hat persönlich etwas Ungreifbares, als sähen wir ihn nicht selbst, sondern nur sein Bild im Spiegel. Er bewegt die Lippen, scheint es, aber redet nicht. Er hat auch nie, seine Kindheitsjahre in Augsburg abgerechnet, innerhalb Deutschlands gelebt und gearbeitet. Seine Werke entstanden in der Schweiz, den Niederlanden und in England. In Deutschland nur Vereinzeltes. Wir haben (in Basel) sein Porträt, das er selbst zeichnete, ein Abbild lebendigsten

Eindruckes, das uns anzureden scheint. Was aber könnte es sagen? Wir erwarten nichts von der Bekanntschaft mit diesem Manne. Wie viel beredter sehen Dürer's schweigende eigengemalte Bildnisse uns an. Doch wir sollen nicht voreilig urtheilen. Was wir von Holbein's Person wissen, klingt ungünstig: aus wie trüben Quellen aber fließen die Nachrichten über das Privatleben eines großen Mannes oft zusammen! Haltlose Vermuthungen, die die Biographen daraus ziehen, verstärken dann die Unerquicklichkeit. Holbein's bürgerliches Leben hat vielleicht nur scheinbar soviel Verwirrtes gehabt. Nirgends freilich ist er zu Hause. Es sind bei seinen Schicksalen, wie bei Lionardo da Vinci, böse Zufälle im Spiele gewesen.

Nur einem Zufall beinahe verdankt Lionardo, daß wir ihn besser kennen. Lionardo's Abendmahl hat, schon als es längst zerstört war, zufällig zuerst in Morghen, dann in Stang Kupferstecher gefunden, welche es zweimal, jeder in seiner Weise, wie aus dem Nichts herausgeholt und wie ein frisches Werk der Welt gezeigt haben. Bei Holbein sind wir schlimmer dran. Die leuchtende Mitte seiner Entwicklung fehlt. Verderbniß der Arbeiten und Vergessenheit seines persönlichen Daseins haben ein Dämmerlicht über ihn verbreitet. Es gibt keine Briefe von seiner Hand; keine Notizen, es sei denn, daß er einmal mit ein paar Worten die Farben des zukünftigen Bildes auf seinen Skizzen notirte; keine Berichte über ihn, die ihn in menschlicher Weise uns näher brächten: wir

haben nichts vor Augen als den in seinen Gemälden sichtbaren Kunstverstand. Es liegt etwas künstlerisch Uebermächtiges in seiner Natur. Die feinste Empfindung, gepaart mit wissenschaftlicher Kühle. Eine vollendete Natur, seiner Zeit voraus durch internationale Gleichgültigkeit, die zuweilen ein Zeichen des Schweizers ist. Holbein stand nirgends auf festem Boden, sondern taucht bald hier, bald dort auf. Er hatte keine Vaterstadt, die ihn hegte, keine Freunde, die ihn umgaben und betrauerten, keinen Tod im Vaterlande, der sein Gedächtniß besiegelte. Seine Frau und Kinder ließ er unversorgt zurück, als er von Basel fortging. Neben ihm erblicken wir dort nur die Gestalt des Erasmus, der ebenso vaterlandslos und unstät war. Bloß kunsthistorisch läßt sich ein solcher Meister nun wohl construiren, von den ersten Arbeiten an, bei denen der Einfluß der mit gewaltsamen Mitteln arbeitenden Augsburger Schule hervortritt, bis zu den letzten, wo die kühlen, feinen Niederländer seine Meister wurden. Welthistorisch aber, wie Dürer, ist Holbein schwer zu fassen, und dies ist bei den allgemeinen Vorlesungen über nationale Phantasiearbeit doch die Aufgabe. Die einstige Blüthe seiner Jugendthätigkeit, die berühmten Gemälde im Rathhause zu Basel, sind verschwunden; die Frucht seiner späteren Jahre, die Gemälde im Stahlhofe zu London, nicht minder. Die große Menge der Arbeiten Holbein's, die wir besitzen, gewähren kein Bild seines geistigen Fortschrittes. Es schien mir, um den jungen Männern den ersten entscheidenden Anblick

Holbein's zu geben, kein anderes Mittel, als auf einen seltsamen Zwiespalt in Holbein's Natur scharf hinzuweisen und die zwei Werke vorzuführen, die sie am ausgezeichnetsten darlegen: den verwesenden Christus, im Grabe lang ausgestreckt, und die Dresdner (Darmstädter) Maria, umgeben von der sie anbetenden Familie Meyer. Dort wird eine grausame Nachahmung der todten Natur, hier die freundlichste Verklärung des Lebens uns vor die Blicke gebracht.

Alle Producte Holbein's fallen in diese beiden Richtungen, und der Doppelinhalt seines Wesens tritt in ihnen als das Entscheidende hervor. Dürer gegenüber erscheint er in auffallender Weise modern, und das Interesse gerade unserer Zeit an Holbein wird verständlich. Das Skioptikon streckt den verwesenden Christus in schauderhafter Uebergröße vor uns hin. Das Bezeichnende der Darstellung tritt darin hervor, daß Christus den Evangelien nach so kurze Zeit nur im Grabe lag, daß dieser Anblick eines sich zersetzenden Leibes eine Unmöglichkeit wäre. Ohne Noth also und im Widerspruche gegen das Historische ist das Erschreckende hier herangezogen worden. Das Werk hinterläßt eine Erinnerung, die Holbein uns heute in erster Linie als erbarmungslosen Realisten erscheinen läßt, mag die etwas später entstandene Darmstadt-Dresdner Madonna ihn noch so sehr als Maler der zartesten mütterlichen Frauenschönheit erscheinen lassen. Diesen Eindruck verstärkt der Umstand, daß die Vergrößerung

des Skioptikons der Madonna so wenig zu Gute kommt, als den Madonnen Raphael's. Weder Stiche noch Photographien lassen bei diesen den Reiz hervortreten, der ihre intime Schönheit hervorbringt. Man muß die Gemälde gesehen haben, um sie zu kennen. Für Holbein's realistische Werke dagegen leistet das Skioptikon wunderbare Dienste. Wie es bei Dürer das ‚Marienleben' als das maßgebende, inhaltreichste Werk der jüngeren Jahre erscheinen läßt, so erhebt es Holbein's in bloßen Federzeichnungen erhaltene ‚Passion' zum großartigsten Werke seiner Jugend. In Holbein's eigener Zeit kaum bekannt, bietet sie heute eine Reihe von Gestaltungen, deren monumentale Größe ihrem geistigen Inhalte entspricht.

Das Entscheidende für den Gang der Phantasiearbeit der modernen Völker ist der Inhalt der Evangelien: die Geschichte Christi der nicht für seine Familie oder für sein Volk, sondern für alle Menschen um ihn, vor ihm und nach ihm gestorben ist und der eine geistige Gesellschaft gründete, die im zartesten, intimsten Gefühl seiner alles Erschütternde und alles Beruhigende umschließenden Persönlichkeit heute die Welt beherrscht. Was die sogenannte antike Welt Großes hervorbrachte, nimmt Christi Erlebnissen und Aussprüchen gegenüber den Schein von provinzialen, unwichtigen Nebenereignissen an. Die moderne Geschichte ist das Resultat unserer Beobachtungen der Art, wie seit Christi Tode die Völker von Jahrhundert zu Jahrhundert sich zu ihm und seiner Lehre stellten. Dies der Grund, weshalb die römische Geschichte mit

Cäsar aufhört, weil Augustus' Principat nicht so sehr den Anfang des römischen Kaiserthums, als zeitlich den Beginn der modernen Geschichte im christlichen Sinne bezeichnet. Die römischen Großthaten unter den Kaisern, diese politische Uebergewalt des römischen Beamtenkörpers und der Armee, sind gleichgültig neben dem Emporsteigen des christlichen Gedankens. Augustinus' Selbstbiographie, reich an innerem Leben, wenn auch nur roh zusammengeschriebene Erinnerungen, überbietet Tacitus' von Linie zu Linie zu neuer Bewunderung der Kunst das mit Worten Bilder schaffenden Autors herausfordernde Schriften. Die römische Entwicklung unter dem Imperium ist todt und wird mit jedem Jahrhundert abgethaner, steigt majestätischen Schrittes von Stufe zu Stufe tiefer. Das ist es, was sie von der griechischen unterscheidet, die bis zu Christus hin von Stufe zu Stufe höher steigt, denn das Evangelium des Johannes ist zugleich die letzte Blüthe griechischer Literatur.

Verfolgen wir nun im Phantasieleben der neueren Völker das Abbild der Gedanken, mit denen man Christus immer neu zu gestalten suchte. Bei Waltharius, Gudrun und den Nibelungen liegt darin das heute empfundene Vergängliche, daß sie zwar in hohem Grade national sind, des versöhnenden Elementes aber entbehren, das durch das Christenthum in unser Leben hineindrang. Diese Dichtungen bleiben herrliche Monumente einer Zeit der Dämmerung. Die wahren Versuche, Christus bildlich zu gestalten, beginnen erst mit dem Aufkommen des bür-

gerlichen Lebens in den europäischen Städten. Welchen Gang diese Gestaltungen in Florenz nahmen, habe ich im Leben Raphael's dargelegt: der Vergleich zu denen des Quattrocento in den deutschen Städten zeigt ein auffallendes Gegenbild. Es ist eine schöne Aufgabe, diese Wandlungen innerhalb der einzelnen Schulen genauer zu verfolgen. Hier genügt es, darauf hinzuweisen, wie Dürer im Sinne der Reformation seine Christusbilder um- und umgestaltete, und wie Holbein im Sinne der Auffassung des historisch denkenden Erasmus einen anderen Weg zu gehen versuchte. Darin liegt das Entscheidende. Holbein las die Evangelien mit dem Blicke des kritischen Historikers, den Erasmus ihm aufgethan. Der Verkehr mit Erasmus erklärt zum Theil Holbein's Charakter. Das Mitleidslose des großen Gelehrten, die geistreiche Kälte, die Luther dem Erasmus so verdachte, entsprach Holbein's innerer Anlage. Auch Holbein erkannte die der Menschheit innewohnende Grausamkeit und Härte und verhöhnte sie mit Carricaturen, die Niemand für die Zeichnungen eines noch jungen Menschen halten würde. Holbein stand bei seiner eben genannten Passion was die Kompositionen anlangt nicht minder unter dem Einflusse der kleinen Holzschnittpassion Dürer's; wie milde aber läßt Dürer die furchtbaren Leidensscenen ins Märchenhafte spielen, während Holbein bei jedem Strich uns zum Gefühl zwingen möchte, daß es scharfe Wirklichkeit sei, die er uns vorführt. Das Skioptikon, indem es diese Scenen mit monumentaler Wirkung begabt, läßt sie fast wie etwas

Böses ins Gedächtniß eindringen, dessen man sich erwehren möchte.

Recht bezeichnend für den Charakter beider Meister ist, wie sie sich in die Illustration der Bibel theilen. Für Holbein ist das alte Testament das günstigere Arbeitsfeld. Seine Federzeichnungen zu den zerstörten Wandgemälden des Baseler Rathhauses gehören hierher; sie sind von großartiger Energie erfüllt. Bei der Weltschöpfung, welche die Einleitung zum Todtentanze bildet, läßt er Adam und Eva aus dem Paradies vertrieben werden und hernach bei der Arbeit sitzen: in der natürlichen Darstellung dieser Scenen übertrifft er, unserer heutigen Empfindung nach, Dürer; die Offenbarung Johannis dagegen hätte er nie wie Dürer uns vor die Augen zu bringen vermocht. Wiederum hätte Dürer niemals den großartigen Todtentanz Holbein's hervorgebracht, der eine völlige Darstellung der eigenen Zeit enthält. Ich habe versucht, Holbein's Todtentanz in Lichtbildern auf die Wand zu bringen. Die Holzschnitte, in denen diese Darstellungen vorliegen, sind so winzig, daß jeder andere Versuch, sie einer auch nur geringen Anzahl von Zuhörern zugleich zu erklären, bisher mißlang: nicht einmal, wäre jedem Einzelnen ein eigenes Exemplar in die Hände gegeben worden, hätte man sie sofort übersehen. Die Figuren erscheinen jetzt auf der Wand in etwas über halber Lebensgröße etwa. Ich will sie künftig in noch geringerem Maße zur Ansicht bringen, denn die Feinheit der Umrisse verliert bei der Vergrößerung zu sehr.

Ich habe noch nicht Alles auf Glasplatten bringen lassen, was von Holbein's vielfältigen Werken vorliegt. Man kann auch nicht voraus wissen, wie seine Porträts wirken, und so wäre wohl möglich, daß eine andere Auswahl seiner Werke später Holbein's Eigenthümlichkeit deutlicher noch zur Anschauung bringen wird. Ich werde die dabei sich ansammelnden Erfahrungen später mittheilen.

III. Rubens. Rembrandt. Shakespeare.

Erst nachdem die beiden Meister des Zeitalters der Reformation meinen Zuhörern völlig bekannt waren, ward nachträglich auf die allgemeine Entwicklung der deutschen Kunst bis zu ihnen hin jetzt eingegangen. Was die Verbindung der Werke der Dichtkunst mit denen der bildenden Künste unter dem Gesammtnamen ‚Phantasieschöpfung' bedeute, war ihnen nun ohne Weiteres verständlich. Es handelte sich noch darum, den Zusammenhang dieser nationalen Phantasieschöpfung mit den allgemeinen Schicksalen des deutschen Volkes in Erscheinung treten zu lassen. Meine Absicht ist aber nicht, hier einen Auszug der hierauf eingehenden Vorlesungen zu geben, die ich im Winter 92/93 hielt, sondern ich deute nur die leitenden Gesichtspunkte an, unter deren Herrschaft ich fortschritt. Mit wenigen Worten die Construction der politischen deutschen Geschichte jedoch zu geben, wie ich sie zu diesem Zwecke eintheilte, scheint mir nothwendig.

Ich wiederhole meinen Zuhörern diese Gliederung der Jahrtausende öfter, um zu erreichen, daß sie sich unserer deutschen Entwicklung als eines einfach gegliederten Ganzen stets bewußt bleiben. Mir erscheint ohne einen fortwährenden Hinblick auf das Ganze das Specialstudium eine fruchtlose Aussaat.

Was wir Weltgeschichte nennen, ist die Geschichte gewisser Theile der die Erde bewohnenden Menschheit, die den Anblick einer constanten Fortentwicklung geistigen Daseins gewähren: von heute ab rückwärts etwa dreitausend Jahre. Diese dreitausend Jahre theilen sich in tausend Jahre griechischen, tausend Jahre römischen und tausend Jahre germanisch-deutschen Daseins. Unsere Nachrichten gewähren nur während der letzten tausend Jahre die geistige Entwicklung der Deutschen auf dem Boden des heutigen Deutschlands. Alle früheren historischen Bethätigungen unseres Volkes sind von einzelnen Theilen des Volkes außerhalb des eigentlichen deutschen Mutterlandes ausgegangen und gehören mehr der römischen als unserer Geschichte an. Karl der Große steht halb noch in der römischen, halb erst in der deutschen Geschichte.

Die tausend Jahre von Karl dem Großen bis zur Gegenwart zerfallen in dreihundert Jahre römisch-deutschen Kaiserthums, dreihundert Jahre deutscher Städteherrschaft und dreihundert Jahre der Herrschaft der Landeshoheiten. Das letzte Jahrhundert kann man als das des Eintrittes des Volkes in neue Gliederungen bezeichnen, innerhalb

deren Gestaltung wir stehen und deren Verlauf sich nicht voraussehen läßt.

Gesagt wurde oben schon, daß die originale Phantasiearbeit der dreihundert Jahre der römisch-deutschen Kaiserzeit sich zumeist in der Dichtkunst bethätigte. Innerhalb der darauf folgenden dreihundert Jahre der Städteblüthe versinkt die alte sprachliche Cultur und die bildenden Künste entwickeln sich freier. Die ältesten Anfänge einer eigenen Sculptur, die noch unter dem Ausklingen der Kaiserherrschaft stattfand, erleben keine Weiterbildung jedoch: individuell schaffende Meister bringt nur die Malerei während der Städteblüthe hervor.

Die kölnische Malerschule eröffnete den Reigen. Meister Wilhelm. Stephan Lochner. Ihre Herrschaft geht dann auf die ganz anders geartete burgundische Malerschule über. Die van Eyck's bis Memling. Den Abschluß der Bewegung bilden in Nürnberg und Basel Dürer und Holbein. Was kommt nach ihnen? Nichts Neues. Das große Ereigniß innerhalb der Phantasieschöpfung des Jahrhunderts der Reformation, zugleich des letzten Jahrhunderts der städtischen Herrschaft, ist vielmehr das Abbrechen unserer nationalen Malerei, Sculptur und Baukunst unter dem Einflusse der mit dem Aufkommen der Habsburgischen Universalmonarchie bei uns einbrechenden italienischen Kunst.

Diese Neuigkeit war von mir jetzt also in Betracht zu ziehen. Ich hatte sie im Sommersemester 1892 als für sich bestehend vorgetragen: sie mußte hier aber-

mals besprochen werden. Zu zeigen war die Entwicklung der in Toscana zugleich mit den deutschen bildenden Künsten während der deutschen Städteherrschaft auch in den italienischen Städten emporkommenden nationalen Kunst, um als ihren Abschluß Rubens zu erklären, der im ersten Jahrhundert der drei Jahrhunderte der Herrschaft der Landeshoheiten Alles sich aneignet, was die deutsche und italienische Malerei zusammen bis dahin geleistet hatten. Klar zu machen, wie Rubens auf dem so gewonnenen Boden eine neue Malerei schuf, war die Aufgabe also.

Zwei Hauptunterschiede der italienischen und der deutschen Malerei treten uns entgegen. Erstens, daß in Deutschland die dichterische Bewegung der verflossenen Kaiserzeit, obgleich Walther von der Vogelweide ihr letzter Vertreter war, außer Zusammenhang mit den bildenden Künsten stand; in Italien dagegen Dante zugleich der größte nationale Dichter und der geistige Gründer des ruhmvollen Gedeihens der bildenden Künste ist. Zweitens, daß in Deutschland der Principat der an der Spitze stehende Städte wechselte: Köln, Augsburg, Nürnberg, Basel waren ohne tiefergehenden geistigen Verkehr untereinander; in Italien dagegen bleibt eine einzige Stadt, Florenz, die Stelle, wo aus den Anfängen der Litteratur und der Kunst sich ihre Blüthe entwickelt. Von Dante bis Michelangelo stehen alle Vertreter der italischen Phantasie in Verbindung, wie eine große Familie ziehen sie sich durch die Generationen hin. Sie dienen der Kirche, zugleich aber

nehmen sie die Gedanken und Bildungen des Alterthums auf. Der Verlauf nun ist in Deutschland der gewesen, daß nach Dürer's und Holbein's Zeiten die italienische bildende Kunst sich mächtiger erwies als die deutsche. Indem unter der politischen Uebermacht der habsburgischen europäischen Monarchie beide Länder zugleich bis zu einem gewissen Grade zusammenfließen, tragen die Formen der italienischen Kunst über die der deutschen Kunst den Sieg davon. Dies sind die Verhältnisse gewesen, aus denen Rubens hervorging, ein burgundisch-germanischer Meister italienischer Schule, im Dienste der nach den Stürmen der Reformation zu ungeheurer Machtentfaltung sich wieder erhebenden katholischen Kirche und des habsburgischen universalen Adels; ein Maler von unbegreiflicher Productivität, der in Technik und Figurengestaltung den ganzen Bestand der bildenden Kunst seiner Tage nachahmend, in erster Linie den der italienischen aufgriff, in sich verarbeitete und in neuer Gestalt reproducirte. Dessen Werke aber, je höher der Meister stieg, um so deutlicher erkennen lassen, daß er denn doch germanischer Rasse war.

Bei den Ausführungen dieser Gedankenfolge konnte der Verlauf der gesammten neueren Kunstgeschichte kurz und doch deutlich durchmessen werden. Meine Zuhörer empfingen einen Ueberblick der modernen Phantasieschöpfung, in Verbindung mit dem politischen Fortschritte und so, daß der germanische Inhalt des letzten Jahrtausend in dessen Vollendung wir stehen, als das Zeichen des europäischen Gesammtfortschrittes hervortrat.

Wie Rubens' dreitausend Gemälde zu schichten seien, um ein Gefühl seiner Person und seiner Tage zu geben, war die Frage. Hier konnte auch auf Gemälde unseres Museums hingewiesen werden. Fast jedes ist ein Repräsentant der Wandlungen des Meisters und des Technischen seiner Arbeiten. Das Entscheidende aber leisteten doch die Lichtbilder des Skioptikons: Rubens' Verhältniß zu Michelangelo, Tizian, Paul Veronese, Velasquez, Guido Reni, Domenichino, Bernini und anderen Meistern, mit denen er durch Nachahmung und Anlehnung verbunden war, ließ sich zeigen. Von Giotto ab konnten durch Lichtbilder die vornehmsten Arbeiter im Reiche der Phantasie als Individualitäten vorgeführt werden, die, indem zugleich auch auf Dürer und Holbein von neuer Seite Licht fiel, Rubens als das fast nothwendige Product dieser Vorgänger erscheinen ließen. Das welthistorische Verhältniß war bei diesen Betrachtungen das maßgebende. Die Geistlichkeit, der Adel, der höhere Bürgerstand, die Fürsten, für die Rubens Gemälde geistlichen Inhalts, Palastdecorationen und Porträts malte, waren die Elemente, über die ich meine Zuhörer belehrte. Die Vergleichung der Art, wie Michelangelo ein Jahrhundert vor Rubens das jüngste Gericht darstellte, wie er selbst, wie Cornelius zwei Jahrhunderte später es gestalteten, waren Punkte der Vergleichung. Diese Erörterungen schufen die Grundlage, auf der Rembrandt sodann festgestellt werden durfte. Noch erwähne ich, es kam auch der Einfluß zur Sprache, den Rubens in unserem heute laufen-

den Jahrhundert auf Delacroix und Wiertz gehabt hat, die beiden vornehmsten Maler, die in seinem Geiste die französische und belgische Kunst zu reformiren trachteten und Rubens' Ruhm für unsere Zeiten neu begründeten. Das Grandiose und zugleich Inhaltslose ihrer Malereien sind die beste, natürliche Kritik dessen, was Rubens vermochte und dessen, was er auch wieder nicht vermocht hat. —

Die Erfahrungen, die das Skioptikon mich bei Rembrandt hat machen lassen, überraschten mich in höherem Maße als alles bisher Besprochene. Ich hatte so wenig daran geglaubt, Rembrandt's Radirungen würden die Vergrößerung durch das Skioptikon ertragen, daß ich mich erst spät entschloß, ein Dutzend davon dennoch in Lichtbildern vorzuführen. Die Platten kamen kurz vor der Vorlesung an. Ich selbst sah sie darin zuerst und setzte meine Zuhörer davon in Kenntniß. Es handle sich um ein Experiment, dessen Ausfall wir nun erfahren würden.

Diese Bilder übertrafen alles Vorhergehende! War das Hundertguldenblatt bis dahin in seiner natürlichen Größe ein Anblick gewesen, auf dem jede feinste Linie Werth und Wichtigkeit hatte, so dehnte die Composition sich in der Vergrößerung zu Etwas aus, dessen überraschende Großartigkeit ergreifend wirkte. Und so alle übrigen Blätter, ein Dutzend etwa.

Da war der barmherzige Samariter. Wie oft hatte ich die verschiedenen Zustände dieses Blattes mit einander verglichen und glaubte es inne zu haben. Wie völlig

verändert aber war es, da ich es eine ganze Wand bedecken sah. Man empfand sich als unmittelbar bei der Scene selbst gegenwärtig. Auch Dürer und Holbein wissen bei einigen ihrer Werke uns in diese Lage und Stimmung zu versetzen, doch nur ausnahmsweise. Den Radirungen Rembrandt's dagegen, die ich zeigte wie ich sie zufällig hier ausgewählt hatte, war durchweg diese Eigenschaft zu Theil geworden. Wie der Burgemeister Sixt am offenen Fenster steht, vermeint man die frische Luft mitzuathmen, die ins Zimmer einströmt. Man verfolgt die leise Bewegung des Antlitzes, welche die Lectüre des, wie wir vermeinen, wichtigen Briefes hervorruft den er in der Hand hält: das scheinbare Auf- und Niedergehen der Augenbrauen. Die in den mir bekannten Abdrücken bis zur Undeutlichkeit sich steigernde Schwärze des Blattes wird bei der Vergrößerung licht und durchsichtig. Man glaubt ein ursprünglich in diesem Umfange angelegtes Bildniß vor sich zu haben.

Bei dem Urtheilsspruch des Pilatus scheint die Größe des Wandbildes nun aber schon kaum mehr entbehrlich. Die ineinander wie verfilzte Volksmasse, die sich brüllend herandrängt, wird in den zahllosen einzelnen Köpfen erst klar. Am ergreifendsten aber wirkt das Hundertguldenblatt: Christus, zu dem Alle herankommen die mühselig und beladen sind. Jeder dieser Repräsentanten menschlichen Elends scheint seine Geschichte auszustöhnen. Wie gemaltes Seufzen und Jammern tönt es aus dem Bilde heraus. Nicht das Geringste von seiner nunmehrigen

Größe möchten wir wieder einbüßen. Christi Gestalt ist herrlich. Kein neuer Christustypus als Abschluß der vorhergehenden Versuche anderer Meister, sondern eine lebende Gestalt mit gleichsam wechselnden Zügen und Handbewegungen, trostspendend, liebevoll, seiner Sendung hingegeben. Ich zähle die übrigen Blätter nicht auf. Ihr Anblick wirkte wie der von Scenen, die uns auf der Bühne ergreifen und zu denen wir im Momente des Ergriffenseins keine historischen Erläuterungen hören wollen. Schließlich ist bei jedem Kunstwerk unser freies Endurtheil doch von dem Grade abhängig, in dem wir uns sofort erfaßt, gepackt, erschüttert fühlen. Rembrandt war für mich, der Potenz nach, immer der mächtigste gewesen unter den schöpferischen Meistern: jetzt durfte dieses Urtheil ausgedehnt werden: er übertraf in den vergrößerten Bildern des Skioptikons thatsächlich seine Vorgänger durch die Macht, in jeder Linie ein Stück Natur zu geben. Er selbst erscheint in seinen Gemälden — soweit ich sie kenne — weniger groß als in diesen vergrößerten Bildern seiner Radirungen. Unmittelbare Gegenwart der Natur! Die Athemzüge seiner Gestalten glaubt man zu vernehmen. Ihre Gedanken gehen uns auf, als seien es die unsrigen. So hat Keiner beobachtet und so sicher den Federzug der Hand gefunden, der das Innere der Menschen niederschriebe, wie Rembrandt im Verkehr mit den Schöpfungen seines Genies. Ich wiederhole hier zum Theil, was einige meiner Zuhörer aussprachen, solche, die über das Alter des Lernens weit hinaus sind.

Es kommt, sobald dies constatirt worden ist, auf den Rest dessen nicht mehr an, was über Rembrandt zu sagen wäre. Ich stellte ihn als Repräsentanten des protestantischen, aufblühenden, geistig mächtigen Hollands, des Vaterlandes Spinoza's, dem die spanischen rekatholisirten Niederlande repräsentirenden Rubens gegenüber. Rubens ist der Decorateur der seiner Zeit geistig und politisch Europa beherrschenden habsburgischen Monarchie und der durch das Tridentiner Concil mit ungeheurer Macht ausgestatteten katholischen Kirche. Die an dieser Betheiligten malt Rubens, stellt in ihrem Sinne Geschichte und heilige Begebenheiten dar, schreckt vor keiner Aufgabe zurück und hatte als Atelier zu Ausführung all dieser Aufgaben einen Palast, gleich den Palästen der hohen Herren, welche diese, wie die Nebengötter des Zeus auf dem Olympe, als Theilhaber an der irdischen Allmacht des Kaisers und des Papstes bewohnten. Alles aber ist vorübergegangen! Rembrandt repräsentirt das Bürgerthum, das der spanischen Monarchie Widerstand leistete. Er machte die sumpfigen, sandigen, mit geringem Baumwuchs bedeckten Flächen seines Vaterlandes, wo Meer und Land und Wolkenzüge ineinanderfließen, als Künstler unsterblich. Kein noch so kleiner Winkel, in den er nicht Sonnenstrahlen eindringen läßt, wenn er will. Es beseelt ihn, wie Dürer, menschliche Liebe zu allem Geschaffenen. Kein Meister ist so gründlich studirt worden, als er; nur Dürer wäre auch darin neben ihm zu nennen. Die umfangreiche Literatur, die Beide betrifft, bezeugt das.

Während ich diese bei den anderen Meistern kurz abgethan hatte, da sie in den Specialvorlesungen umfänglich behandelt zu werden pflegt, hätte ich bei Rembrandt gern eine Ausnahme gemacht, um zu zeigen, wie vielfache Autoren sein Werk heute in Athem setzt. Aber der Schluß der Semesters nahte heran, der ja immer nöthigt, sich einzuengen. Nur so viel: es wurde das Ende der freien, Europa frühlingsmäßig durchströmenden geistigen Erhebung bis zum Einbruche des dreißigjährigen Krieges gegeben, und die Ursachen wurden gezeigt, warum das in Politik und Glaubenssachen auseinanderfallende Deutschland für lange Zeiten nun aufhören mußte, bildender Gartenland für geistiges Wachsthum zu sein. Der Schluß meiner Vorlesungen war jedoch dem Manne nun gewidmet, der vor Rubens' und Rembrandt's fruchtbarer Thätigkeit der Welt bereits Schöpfungen geschenkt hatte, denen gegenüber selbst Rembrandt's Reichthum weniger bedeutete: dem Dichter, der die Sendung hatte, wie Dante am Anfange der italienischen Kunstschöpfung beherrschend gestanden hatte, so am Abschlusse der germanischen nun mehr zu thun, als Alles zusammen ausmachte, was von Dürer bis Rembrandt geleistet worden war. Ohne den Gegensatz dieses Mannes — Shakespeare's — in Betracht zu ziehen, würde uns der richtige Maßstab für die deutsche bildende Kunst abgehen. Ich schloß mit einer Analyse des Hamlet, als Shakespeare's größten Werkes.

Shakespeare ging seiner Lebenszeit nach Rubens wie Rembrandt voraus, hat aber keinen nachweisbaren Ein-

fluß auf sie gehabt. Seine Wirkung, wie wir die Dinge heute ansehen, begann überhaupt erst im achtzehnten Jahrhundert; der eigenen Zeit war Shakespeare das strahlende Gestirn nicht, als das er über uns steht. Unseren zurückgewandten Blicken aber erscheint er so. Wir dürfen die Rechnung aufstellen, daß das, was Rubens fehlte: das Unschuldig-Reinmenschliche, auch das, was Rembrandt abging: das Grandiose, uns über uns selbst Erhebende, Shakespeare gegeben war. Dante wäre der größte italienische Künstler, hätten Raphael, Michelangelo und Lionardo ihn nicht in einer gewissen Fähigkeit übertroffen, die Blüthe menschlicher Schönheit und Kraft zum Ausdrucke zu bringen; Shakespeare aber übertrifft Dante und sämmtliche Maler und Bildhauer des Cinquecento, und nur Homer hält neben ihm den gleichen Rang inne. Und doch war Shakespeare nichts als ein Theaterdichter und hat in seinen Stücken keinen Vers geschrieben, dessen Bestimmung nicht gewesen wäre, von einem beliebigen Schauspieler einem beliebigen Publicum, mit der Absicht Applaus zu erringen, entgegendeclamirt zu werden; aber diese Verse haben noch gleichsam eine zweite Existenz: sie sind die Offenbarungen eines Priesters, eines Weisen, eines Menschen, der, Historiker und Philosoph in einer Person, Alles weiß, weil es ihm wie ein Baum des Paradieses aus der Seele wächst.

Aus den Producten der Malerei und Sculptur von Giotto bis Rembrandt leuchtet das Bestreben heraus, lebendige Handlungen darzustellen. Die Künstler drängen

auf das Dramatische. Darin zumal offenbart sich Rubens' Inferiorität, daß er bei der scheinbar heftigsten Bewegung die geistigen Folgen menschlichen Aneinanderstoßens nicht zum Ausdrucke bringt. Es löst sich das scheinbar wilde Durcheinander seiner Compositionen zuletzt in Nursothun, in Ceremonien auf; es sind Kunstreiter-Kämpfe, die rasendsten Pferde gehen nicht wirklich durch. Rembrandt steht hier weit über Rubens. Er malt ächte, Jedem verständliche Menschlichkeit. Jenem todtkranken Manne, der, vom barmherzigen Samariter am Wege aufgelesen, vor der Thür des Wirthshauses vom Pferde gehoben wird, thut jeder Knochen im Leibe weh; die im Kreise der Apostel verscheidende Maria stirbt wirklich vor unseren Augen; der blinde Tobias, der das vorauslaufende Hündchen seines Sohnes bellen hört, das sich durch die Thürritze zu ihm hineindrängt, tastet sich mit zitternden Händen zur Thüre hin vor unsern Augen; wir empfinden den Schauer entzückender Freude mit, der den alten Mann durchzittert, obgleich das Alles in wenigen Strichen nur auf die Kupferplatte geritzt worden ist. Rubens vermochte das nicht. Darin steht Rembrandt neben Shakespeare. Aber der unübersehbare Umfang unzähliger solcher Scenen, die Shakespeare's Werke erfüllen, Begegnungen zartesten Gefühles, stellt diesen einzigen Dichter dennoch über Rembrandt.

Ein Maler ist von vielen Seiten begrenzt. Bei der Wahl des Stoffes hängt er vom Besteller ab. Den Erfolg des Gemäldes bedingt das bessere oder schlechtere

Licht, das ihm zu Theil wird. Von dem Urtheil Derer ist der Maler abhängig, die seine Arbeit sehen und die, selbst wenn Massen von Leuten das Gemälde vor Augen hatten, immer nur einen kleinen Bruchtheil des Volkes ausmachen. Rembrandt konnte als Radirer sich über diese Bedingungen in etwas erheben, dennoch war er auch hier in seiner Wirkung auf die verhältnißmäßig sehr Wenigen beschränkt, die Abdrücke seiner Platte kauften. Shakespeare dagegen war dem ganzen Volke zugänglich. Durch die gedruckten Dichtungen und durch die Bühne. So konnte er Allen Alles bieten.

Shakespeare's Dichtungen erstehen für jede Zeit in neuen Farben. Er schuf die Welt, die neben der wirklichen nebenherläuft, immer vom lebendigen Spiele der gerade herrschenden Generation dargestellt. Wieviel Hamlets habe ich nicht dem Geiste des alten Königs begegnen sehen; jeder als sei 'er allein der rechte und als als schreite die Erscheinung zum ersten Male nächtlicher Weile über die Terrasse von Helsingfors. Der Dichter hat soviel Macht, daß er die Gestalten seiner Mache in die reale Geschichte hineinpflanzt, und daß sie sich lichtvoll neben den Figuren Derer, die wirklich einst lebten und handelten, eindrängen. Mit geborgter Kraft stehen diese Geschöpfe der Dichtung da. Welcher Historiker wüßte sich frei vom Einflusse des Schiller'schen Wallenstein, den der kranke Jenenser Professor von seinem kleinen Gartenhause aus in das Reich des Geschehenen hineinsandte? Ohne Schiller wäre Wallenstein kaum noch

sichtbar. Rubens hat im Auftrage der Maria von Medicis in einer Reihe von Gemälden großartigen Umfanges die Thaten Heinrich's IV. und der Königin Maria dargestellt. Ihrer Zeit gewiß das Staunen und die Bewunderung Derer, die das Palais Luxembourg betraten. Auch heute noch in unübertroffener decorativer Kühnheit maskeradenartig wirkende Zauberscenen, wo allegorische Nacktheiten und wirkliche Gestalten im Pompe voller Toiletten sich ungezwungen vornehm gegenseitig ignoriren — keines dieser Gemälde wäre auch heute zu übertreffen: und doch, wie so gar keine wirklich menschliche Bewegung in dem bunten Wirrwarr herrschend! Wie machtlos als Geschichtsschreibung! Wie ganz anders hat Shakespeare die Geschichte seines Vaterlandes da zum Stoffe unsterblicher Phantasiearbeit gemacht. König Johann und die beiden Richard's. So lebten sie nicht. Aber Geschichtsschreibung ist nicht möglich ohne Leidenschaft. Dies gibt Tacitus' gedankenausstrahlenden Darstellungen des Unterganges der römischen Tyrannen das scheinbar erdrückend wahrhaftige innere Leben, verleiht Ernst Curtius' lichten Panoramen der griechischen Jahrhunderte so freundlich märchenhafte Glaubwürdigkeit, läßt Treitschke's leidenschaftliche Historienbildung unserer eigenen heutigen Zeit so überzeugend wirken. Nur das Verständniß dessen, was künstlerische Phantasiebildung bedeute, macht uns zur Würdigung solcher Kunstwerke der Geschichtsschreibung geeignet. Shakespeare's Hamlet hat etwas Unerschöpfliches. Die

Klage, daß immer neue Bücher über ihn geschrieben werden, wird wohl niemals verstummen. Wer das Stück kennt, fühlt sich in seine Geheimnisse hinein verwickelt. Man meint verpflichtet zu sein, diesen Phantasiegeschöpfen Gerechtigkeit zu schaffen.

Es ist ein Genuß, jungen Leuten einen Theil der Größe eines Mannes, der solche Werke hervorgebracht hat, darzulegen. Ich werde im folgenden Semester von Shakespeare wieder ausgehen und über die französische und die Anfänge der deutschen dichterischen Phantasiearbeit zu Goethe gelangen. Das achtzehnte Jahrhundert aber ist ein literarisches. Seine Anstrengungen, auch in den bildenden Künsten Etwas zu erreichen, sind nur dann zu verstehen, wenn diesen neben der Literatur die dienende Stellung angewiesen wird, die ihnen zukommt. Nur beim Hinblick auf diesen Gegensatz können Carstens und Cornelius dann wieder als herrschende Machthaber gewürdigt werden, die das achtzehnte Jahrhundert schließen und das neunzehnte beginnen. Wobei freilich nicht zu vergessen ist, daß die Antike im achtzehnten Jahrhundert fast wie eine Schöpfung der eigenen Zeit das Publicum beherrschte. Die Antike, die von Winckelmann aus dem Grabe gerufen wurde.

Heinrich Brunn †.

Deutsche Rundschau, 1894.

Den 23. Juli ist Heinrich Brunn gestorben. Die Seinigen hatten ihn von München nach Josefsthal bei Schliersee gebracht, damit er von allgemeiner Schwäche sich erhole. Aber es befiel ihn dort eine neue Krankheit, die ihn dahinraffte. Zweiundsiebzig Jahre ist er alt geworden. Ein einfacher, guter Mensch. Ein Freund seiner Schüler, die ihn liebten und verehrten. Ein von geistiger Arbeit ganz hingenommener Gelehrter, unablässig nur von den Gedanken bewegt, die seine Kunst betrafen. Denn seine Auslegung der antiken Werke war ebenso sehr Kunst als gelehrte Arbeit. Brunn war mit den Schöpfungen der Griechen befreundet gleichsam. Er nöthigte den Marmor, ihm die Gedanken zu vertrauen, durch die er zum Kunstwerke geworden war. Brunn ließ nicht ab, Fragen zu stellen, ehe er diese Geheimnisse nicht heraus hatte und das richtige Wort für sie fand. Die Blüthe seines Wirkens war, wenn er mit seinen Schülern vor eine Statue trat und sie vor ihren Augen mit höherem Inhalte sich erfüllen ließ. Das ist sein Amt gewesen. Was

er schrieb, war klar und trug einen Stempel von Wahrhaftigkeit.

Es schien, als habe die Vorsehung Brunn zum Interpreten des geformten Phantasielebens der Griechen vorausbestimmt und den geradesten Weg gewählt, ihn dafür zu erziehen. Als habe sie ihm verboten, irgend ein Bestreben zu hegen, durch das die Erreichung dieses Zieles gehindert würde. Und so versetzte sie ihn in die römische Einsamkeit, in der er sich für seine spätere Lehrthätigkeit ausbildete. In Rom lernte ich Brunn kennen als ich zum ersten Male dort war und auf dem Capitol wohnte. Ich spreche von mir, da, was ich hier vorbringe, unter dem Drange der Erinnerungen geschrieben wird, die mich mit ihm verbinden. Brunn war, als ich im Frühling 1857 nach Rom gelangte, einer der beiden Secretäre des römischen Instituts, das heute nicht mehr das ist, was es damals war. Er war jung verheirathet; sein erstes Kind, das früh starb, wurde erwartet. Wir gingen, als Rom zu heiß ward, nach Albano; ich zu Cornelius, bei dem ich eine Zeit unbeschreiblicher sömmerlicher Stille da verlebte. In der Frühe eines der ersten Tage dort wurde ich geweckt, ich solle gleich zu Brunn kommen. Er hatte einen Malariaanfall, bei dem es auf Leben und Tod ging. Von diesen Tagen an blieben wir befreundet. Viele Jahre hindurch haben wir uns, wenn Besuche unmöglich waren, geschrieben. Immer dieselbe Art bei ihm, von seinen Arbeiten und seinen persönlichen Schicksalen zu sprechen. Steht man Jemandem so nahe, so hört man

auch schärfer hin, wie die Leute über ihn urtheilen. Dies auch ein Grund, warum er so klar vor mir steht. Ich hatte das Gefühl, als bearbeiteten wir mit den gleichen Werkzeugen den gleichen Boden, aber an verschiedenen Stellen. Unserer Anschauung nach war es unthunlich, Alte und Neuere Kunst zu trennen. Auch Brunn sah die Statuen wie Persönlichkeiten an, mit denen man im Verkehr stehen müsse, um ihre Bedeutung zu erkennen. Und nun: das Glückliche für ihn war, daß Rom seinem stillen Verkehre mit der Kunst in ungeheuerem Maße Ruhe gewährte und Niemand ihn störte. Darin lag der Vortheil seines römischen Amtes: daß Brunn in jeder Richtung auf sich allein gestellt war, daß er Niemanden über sich, Niemanden unter sich, ja, Niemanden neben sich hatte. Denn Henzen, der erste Secretär am Institute, beschäftigte sich mit Inschriften. Man lebte wie auf einer Insel in Rom. Schiffe kamen, gingen aber auch wieder. Das von Tadlern gegen Brunn später Vorgebrachte lief immer darauf hinaus, daß er mit hartnäckiger Selbständigkeit auf seinen Meinungen beharre, oft als existire Widerspruch nicht. Dazu aber mußte sein römisches Leben ihn führen. Winter für Winter kamen neue Leute; Frühling auf Frühling reisten sie wieder ab, wenn man sich eben miteinander verständigt hatte. Die für immer in Rom Bleibenden wurden abgestumpft durch dies ewige Abbrechen und zogen sich auf sich zurück. Und ferner, vergleiche ich die heutige archäologische Bewegung mit der von damals, so habe ich den Eindruck umfangreicher, be-

völkerter, rauschender Fabrikräume, während damals nur einzelne Handwerker in eigenen kleinen Werkstätten hämmerten. Darin überhaupt unterschieden jene Zeiten sich von den heutigen, daß das an archäologischen Dingen theilnehmende Publicum der Masse nach aus vornehmen Dilettanten bestand, und daß es seine Meinungen weniger in gedruckten Mittheilungen als im persönlichen Verkehre zu erkennen gab. Und nun war das Entscheidende bei Brunn, daß er auf diesem Standpunkte stehen geblieben ist, während die ihn umgebende gelehrte Welt sich ausdehnte und sich veränderte und ihn endlich nicht mehr verstand. Brunn ist nie nach Athen, Olympia und Mykenae gekommen; er kannte die kleinasiatischen Fundstätten nicht, deren Ausbeute nur in Photographien, höchstens Abgüssen zu ihm gelangte. Mit dem geübten, fast möchte ich sagen, untrüglichen Blicke, der ihn diese Schätze in die Reihe der Werke, die er in Italien kennen gelernt hatte, einreihen ließ, konnte er doch nicht das erreichen, was nur persönliche Bekanntschaft möglich macht. So kam es, daß Brunn im Kreise der Gedanken beharrte, in die er jung eingetreten war und die ganz ihm gehörten, ihn im Fortschreiten seiner wissenschaftlichen Bedeutung und Wirksamkeit als Lehrer zuweilen aber als zu den neuen Meinungen in absichtlicher Opposition stehend erscheinen ließen, während er derselbe geblieben war und die Wissenschaft um ihn herum sich verändert hatte.

Brunn's römisches Dasein mußte ein Ende nehmen als er in die Jahre kam in denen es nicht mehr für ihn

paßte. Seine Kinder wuchsen heran. Er hatte die Fremde satt. Er hätte nun nach Berlin gehört. Es sind auch wiederholte Versuche gemacht worden, ihn dahin zu bringen, welche stets erfolglos blieben. Er ist von München, wohin er dann als Ordinarius berufen wurde, nicht wieder fortgegangen, und seine dortige Stellung erlaubte ihm, in der gewohnten Einsamkeit weiter zu walten. Die Glyptothek wurde zu dem für ihn, was Vatican und Capitol ihm gewesen waren. Dadurch aber erweiterte sich seine Existenz, daß ein wachsender Kreis von Schülern ihn nun umgab, die mit Begeisterung und Liebe an ihm hingen. Die, welche bei Brunn gehört hatten, kannten sich in Deutschland. Das hat bis zum Schlusse seines Lebens fortgedauert und beglückte ihn. Den ihm anvertrauten Zuhörern in jeder Weise zu nützen, war sein Sinnen und Trachten. Wie stolz war er auf die für ihren Gebrauch zusammengestellte Sammlung von Abgüssen in chronologischen Epochen. Mit sehr geringen Mitteln war hier Bedeutendes geleistet. Wie tief er in den Herzen seiner Freunde jeden Jahrganges wurzelte, haben die beiden letzten Begehungen des siebzigjährigen Geburtstages und des fünfzigjährigen Doctors gezeigt. Er erstieg in München die üblichen Rangstufen. Er erhielt hohe Orden und wurde geadelt.

Brunn, als älterer Mann, im ganzen Umfange seiner Existenz, gehörte nun zu dem Bestande des öffentlichen geistigen Reichthums in Deutschland. Seine Persönlichkeit und seine Auffassung der Dinge werden in der Entwicklungs-

geschichte der deutschen Wissenschaft feste Stellung behalten.

Wofür ist Brunn eingetreten?

Brunn hat in Rom die Schule Winckelmann's abgeschlossen. Ich erinnere mich eines Tages, als 1857 in den Gärten der Villa Albani eine von Wolff gearbeitete Colossalbüste Winckelmann's aufgestellt wurde. Brunn hielt die deutsche Rede; es wurde auch eine italienische gehalten. Man hat in Italien eine freundliche einfache Art, festlichen Tagen symbolische Weihe zu geben: der Mittelpunkt der Handlung war, daß vor der hermenartig aufgestellten Büste König Ludwig von Bayern eigenhändig ein junges Lorbeerbäumchen einpflanzte Von Brunn's Worten, mit denen er den König anredete, blieb mir nur der Satz im Gedächtnisse, daß wir zu Winckelmann „wie zu einem Vater heraufsähen".

Für das Rom jener Tage war Winckelmann — „il gran Stendalese," wie Reumont, ohne den Namen besonders hinzuzufügen, nach italienischem Muster zu sagen pflegte — der Begründer und dauernde Schutzgeist aller Archäologie. Winckelmann und Mengs haben das römisch-deutsche Institut älterer Fassung hervorgebracht. Aeltere und Neuere Kunstgeschichte bis zur eigenen Zeit bildeten ein Ganzes für die Schule. Canova, Thorwaldsen und Cornelius waren die letzten Blüthen dieser künstlerischen Weltentwicklung. In diesem Sinne wurde Bunsen's Geschichte der Stadt Rom gearbeitet. In Deutschland, Italien, Frankreich und England dachte man so. Heute

leben die allerletzten Anhänger dieser Anschauung. So viel Neues kommt massenhaft in unserer Zeit zu Tage, daß eine mehrfache Trennung der dem Alterthume sich zuwendenden Thätigkeiten geboten erscheint. Man hat andere Ziele in Rom und Athen. Dennoch wird das Bestreben der Winckelmann'schen Schule, ein Ganzes hinzustellen, niemals vergessen werden und stets seinen Werth behalten. Goethe und seine Zeitgenossen haben daran geglaubt, und die kommenden Generationen werden schon merken, welche conservative Kraft Goethe's Gedanken und Worten innewohnt. Denn soviel wir heute auch schürfen und das Versunkene an vielen Stellen wieder ans Licht bringen, der eigentliche Glanz der Dinge ist doch auf ewig verloren, und aus der ungeheuren Masse der Fragmente wird sich nie wieder etwas zusammenfügen lassen, was lebend wäre. Das Leben der Dinge offenbart sich immer nur dem schöpferischen Geiste, und was Winckelmann und seine Nachfolger aus den wenigen Werken herausfühlten, die ihnen vor Augen standen, überbietet an Gehalt den Erfolg der heutigen gelehrten Arbeit. Brunn hatte dies, heute beinahe verschwindende Bedürfniß, die Dinge im Ganzen zu fassen. Seine, in ihren geschriebenen Anfängen lange Jahre daliegende, langsam anwachsende Griechische Kunstgeschichte hat er in den letzten Jahren noch endlich in den Druck gegeben. Er glaubte innerhalb seines Horizontes abschließen zu dürfen.

Brunn hielt die Epochen der Kunst, sowohl was die

Alte, als was die Neue anlangt, auseinander, den Geist aber faßte er als ein sie gleichmäßig erfüllendes Element. So suchte er in den griechischen Werken nach den ihnen eigenen Gedanken, und auch die Sculpturen der alexandrinischen Kunst erschienen ihm im vollen Inhalte ihrer äußeren und inneren Schönheit. Das Dichterische, Märchenhafte, dies gestaltende Lebensprincip des griechischen Daseins, suchte und fand er in allen Entwicklungsstadien der griechischen Welt. Kein Widerspruch, kein Mangel an Theilnahme vermochten die Freude zu dämpfen oder auch nur um ein Geringes zu vermindern, mit der er ruhigen, stäten Ganges hier seinen Weg verfolgte. Brunn zog sich auch deshalb auf sich selbst zurück, weil er für seine Studien einer gewissen ungetrübten Heiterkeit bedurfte. Er suchte sich gleichmüthig zu erhalten. Ein Hauch kindlicher Unschuld umgab ihn. Immer hat er seine Schüler offen zu fördern, niemals seinen Gegnern heimlich zu schaden oder gar ihnen den Weg zu verbauen gesucht. Neid war ihm unverständlich. Nie hat er Jemandem bösen Willen zugetraut, immer freundlichen Worten geglaubt, und wo ihm Dinge aufdämmerten, die er lieber nicht gewußt hätte, sich ins Unabänderliche gefügt. Mit offener Genugthuung nahm er in seinen späteren Jahren die ihm zukommenden hohen Auszeichnungen in Empfang, ohne sie erwartet zu haben. Erschütternd waren die letzten Zeiten, als ihm klar ward, daß seine Kräfte zur Fortführung seiner Vorlesungen nicht mehr ausreichten. Er riß sich in Thränen von seinem Amte los und von dem

Glücke, jungen Menschen seine Gedanken und Gesinnungen einzupflanzen.

In seiner Jugend war er eine hohe breitschultrige kraftvolle Gestalt, in lang herabgehendem, dichtem, gewelltem braunen Haar. Auf einer Zeichnung, die ihn als Studenten darstellt, hat dieser Haarschmuck etwas Unbändiges. Er blieb ihm, wenn auch sich lichtend, bis in das Alter treu. In Bonn studirte er, Welker war sein geliebter Lehrer und Meister. Ich habe eine Photographie, die ihn mit seiner Frau darstellt, kurz vor der Verheirathung. Er steht hinter ihrem Stuhle und beugt sich ein wenig vor: eine prachtvolle, schlanke Figur, die Hüften schmaler als die Schultern. Zu seinem siebzigsten Geburtstage ist seine Büste von Rümann gearbeitet worden, die ihn noch in vollen kräftigen Formen zeigt. Auch eine Medaille hat die Münchener Akademie der Wissenschaften auf ihn schlagen lassen, die ich nicht kenne, da sie leider nicht zu kaufen ist.

Ostern 1893 kam Brunn mir unerwartet in Bozen entgegen. Aufrecht noch immer, aber nicht mehr sicher einherwandelnd wie früher, sondern von seiner Tochter, die eines solchen Vaters würdig ist, mit den Blicken bei jedem Schritte geleitet. Er sah ängstlich umher und nahm meinen Arm. Er schlich mühsam vorwärts. Es fanden sich Zimmer dicht neben den meinigen in Gries, wo wir eine Reihe von Tagen zusammen wohnten. Als ich ihn zuletzt dort sah, bei meiner Abreise, frühmorgens, saß er vorgebeugt neben seinem Bette und ließ sich von seiner Tochter die weißen Haare kämmen, die durchsichtig

über der Stirn und in den Nacken herabhingen. Damals hegte er noch die feste Hoffnung, sich zu erholen, Vorlesungen zu halten und seine Bücher fertig zu schreiben.

Von diesen Büchern kann hier nicht gesprochen werden. Sie sind den Fachgenossen bekannt, bieten dem größeren Publicum aber weniger. Wollte er sich an dieses wenden, so schrieb er einfach und anziehend, aber doch als Gelehrter. Ueber die Gemälde der Camera della segnatura und die Sistinische Madonna hat er in diesem Sinne Vorträge gehalten. Im Ganzen aber waren auch sie mehr für Lesende als für Hörende bestimmt[1]). Doch sind die letzten Arbeiten immer lebendiger geworden. Für weitere Kreise ließ er seine Griechischen Götterideale drucken, in denen er eine Auswahl von Werken deutet. Dies Buch zeigt ihn recht in seiner Stärke. Die Vorrede ist wichtig, in der er über sich selbst redet. Brunn, der bescheidenste der Menschen, sprach sehr oft und gern von sich. Er war dazu genöthigt, weil seine Meinungen so durchaus persönliches Product waren. In dem, was man durchschnittlich Geselligkeit nannte, glänzte er nicht; wenn er einen Kreis junger Leute um sich hatte, wurde er beredt. Brunn konnte als Student und auch später

[1]) Die Deutsche Rundschau hat von diesen kleineren Arbeiten Brunn's die folgenden gebracht; Die Söhne in der Laokoon-Gruppe, 1881, Bd. XXIX, S. 204 ff.; Der Hermes des Praxiteles, 1882, Bd. XXXI, S. 188 ff.: Raphael's sixtinische Madonna, 1886, Bd. XLVII, S. 33 ff.

einen guten Trunk vertragen. Wenn er zu den Vorstandssitzungen des Institutes im Frühlinge nach Berlin kam und allerlei Freunde und Schüler und Anhänger die Gelegenheit benutzten, ihn wiederzusehen, war für ihn von Wichtigkeit, „wo man sich Abends träfe". Da wurden alte römische Erinnerungen aufgefrischt. Immer aber kehrte das Gespräch zu den archäologischen Interessen zurück. Brunn kannte eigentlich nur das und wußte die Menschen nur so weit zu gebrauchen, als sie sich um Kunst bekümmerten. Auch setzte er diese Theilnahme überall voraus. Diesen Glauben gewann man leicht im Rom der älteren Zeit, wo alle Geselligkeit von Gesprächen über Museen und Ruinen erfüllt war und selbst Die sich dem anbequemten, denen an anderer Stelle dergleichen fern lag. In Deutschland wurde diese Gesinnung von den Romfahrern dann fortgehegt, die ehedem eine edlere Kaste bildeten. Heute verschwindet das.

Jeder Mann, so bedeutend er sein mag, erscheint, wenn eine dritte Generation ihn umgiebt, veraltet. Unmöglich ist es auch für den Stärksten, nicht bei der Betrachtung der Welt von den Eindrücken auszugehen, die er empfing als er in vollster Kraft stand. Vor langen Jahren also. Dies muß uns als das Dauernde bei Brunn's Beurtheilung erscheinen, daß der Boden, auf dem er emporwuchs, außerhalb Deutschlands lag. Auch in München war er heimlich immer noch der alte Capitoliner. Die Werke der italienischen Museen hatten sich ihm sinnlich am frühesten eingeprägt. Er giebt selbst

darüber Rechenschaft, wie er arbeitete, wie die Gedanken Gestalt in ihm annahmen.

Die jüngere Generation würde sich heute nicht so concentriren können. Sie fühlt sich unter der Gewalt der von überall zudrängenden, unbegrenzten Einflüsse. Die Oberfläche der Erde steht jedem Einzelnen offen, um die Stelle zu finden, die sein eigentliches Arbeitsfeld ist, das gleichsam auf ihn wartete: die Aufgabe ist, zu suchen, zu finden und zu bearbeiten. Bei älteren Jahren fühlt man heute selbst wohl, wie viel uns fehle, um in Unbefangenheit diese Methode der neuesten Zeit auszunutzen.

Aber ich bleibe innerlich doch wieder fest in meinem Glauben, daß der Zukunft diese Vergangenheit einmal unentbehrlich sein werde, in höherem Maße als die Jüngeren heute zugeben möchten. Es werden Zeiten kommen, in denen der Zusammenhang mit denen, die heute hinweggehen, wieder gesucht werden wird. Ich höre heute aussprechen, Jacob Grimm habe keine Methode gehabt, er habe nur zufällig Dinge entdeckt und ausgesprochen. Wer selbst nichts hat, als nur Methode, mag so urtheilen: die Entdeckungen als Aeußerungen persönlicher Kraft bleiben, die Methode geht vorüber. Und so hat Brunn's Charakter seine Art zu arbeiten bedingt, und nicht schulgemäße Begriffe haben ihn geleitet. So weit menschliche Wissenschaft sich auch erstrecken kann: die Persönlichkeit des Einzelnen innerhalb seines beschränkten Kreises wird immer das Werthvolle bleiben.

Heinrich Brunn hegte ein Gefühl der Reinheit seiner

Bestrebungen und seines eigenen Werthes. Auf lange Zeit hinaus noch wird er zu Denen gehören, deren Lebensarbeit der Betrachtung würdig erscheint. Männer, die hinweggehen — dies hat Jeder wohl erfahren — sind in den ersten Augenblicken wie unersetzlich. Bald aber ist es dann wieder, als seien sie nie dagewesen, und wenn sie plötzlich zurückkehrten, fände sich kaum Platz für sie. Abermals später taucht ihre Gestalt wieder auf; neuer Sonnenschein umgiebt sie, und als stille Mitarbeiter wirken sie unter den Lebenden weiter zu Ehre und Nutzen des Vaterlandes.

Ernst Curtius †.

Deutsche Rundschau.

Ein Brief an seine Freunde.

Den Tod eines Mannes, der die äußersten Küsten des menschlichen Lebensbezirkes erreichte, sehen wir voraus und erwarten ihn. In philosophischer Ergebung scheinen wir vor seinem Hinweggehen schon durch Betrachtung des Unabwendbaren einen Theil des Schmerzes zu überwinden. So oft wir das erlebt haben, immer ist der Schauder, mit dem wir ihn als einen Todten endlich daliegen sehen, eine neue furchtbare Erfahrung, als machten wir sie zum ersten Male.

Wunderbar ist, wie bei dem Todten gewisse Linien des Antlitzes hervortreten, als sei in gewaltigen Schriftzügen von höherer Hand niedergeschrieben worden, was er war. Alles Edelste, Höchste und Tiefste seines Wesens scheinen sie zusammenzufassen. Eine geistige Grabschrift. So sagte Goethe von Schiller: Er war unser!

> Und hinter ihm in wesenlosem Scheine
> Lag, was uns Alle bändigt, das Gemeine.

Als ich Curtius so liegen sah, war es, als lernte ich ihn neu kennen. Als spräche er in einer stummen Sprache die ersten Worte. Was bis dahin wie fernes, lichtes Gewölk nur vor ihm aufgetaucht war, ist nun Wirklichkeit für ihn geworden, und was ihn bis dahin leibhaftig umgab, liegt wie fernes Gewölk unter ihm.

In Curtius ist der letzte der großen deutschen Gelehrten fortgegangen, für die Sinnen, Denken, Dichten und Lehren Lebensbegriff war. Ein Staatsmann im Bereiche der historischen Arbeit. Unmöglich war ihm, sich bloß zum Politiker zu machen. Für Curtius gab es keine nur opportunen Verhältnisse. Immer in den gleichen Gedanken stand er der Aufgabe gegenüber, die er als die seines Lebens ansah. Treitschke starb in der Arbeit an seinem Sechsten Band, Curtius in der an den letzten Bogen seines Werkes über Olympia, die noch zu drucken sind. Deutsche und griechische Geschichte waren ihr Ziel. Im Jahrhundert der Entdeckung Amerikas hatte sich bei den schifffahrenden Völkern der Mythus des Eldorado gebildet. Danach wurden Fahrten ins Ungewisse unternommen. Entdeckungsfahrten nach dem Unfindbaren. Uebertragen wir das Märchen in das Gebiet der höchsten geistigen Bemühung, so sehen wir Jacob Grimm auf einer ewigen Entdeckungsfahrt nach der Urheimath des deutschen schöpferischen Geistes, Treitschke nach der der staatenbildenden deutschen Volkskraft, Curtius auf der nach dem innersten Wesen der Griechen, deren Land ihm als die geistige Urheimath aller europäischen Völker vorschwebte.

Wer könnte neben diesen dreien noch genannt werden, die in zerbrechlichen kleinen Fahrzeugen immer sich auf dem großen Weltmeere hielten und sich um Wind und Wetter nicht kümmerten?

Denen, welche Curtius in den letzten Tagen seines Leidens sahen, erschien als das Kennzeichen seines Zustandes der Kampf, mit dem er sein qualvolles Leiden als etwas Fremdes zu überwinden bemüht war. Er sah seine Krankheit als etwas Unwürdiges an, mit dem er keine Gemeinschaft haben wolle. Von ihr durfte als etwas Wirklichem nicht gesprochen werden. Kein Bedauern, ja nicht einmal eine Frage danach duldete er. Wurden die Schmerzen zu groß, so erhob er sich und ging in sein Zimmer; da sahen wir ihn still auf- und abgehen und den befreienden Augenblick erwarten. Elastisch und aufrecht, wie immer sein Gang war. Noch wenige Minuten vor seinem Tode stand er auf, frei und ohne Hülfe empor, stellte sich neben sein Bett, stemmte sich mit den Armen auf das Fußende, reckte sich wie ein Turner mit den Schultern rückwärts und in die Breite und sagte: man muß sich etwas recken, weil die Muskeln sonst ganz steif werden. Dann duldete er, daß man ihn entkleidete, legte sich wie zum Schlafe auf den Rücken und that tief und kräftig die letzten Athemzüge. Auch in jenen letzten Momenten noch, die ganz frei waren, sprach er von seinem Werke über Olympia und gab Bestimmungen, wie es damit gehalten werden solle.

Jacob Grimm sah sich gleichsam als den bevollmäch-

tigten Gesandten des deutschen Volkes an, wie er es für sich und in sich geschaffen hatte. Dieses Deutschland war nur ihm bekannt, und das vertrat er. Als gegen seine Vermuthung, daß die Gothen und Geten dasselbe Volk seien, Widerspruch sich erhob, berührte ihn das gar nicht. Mochten Andere anders denken als er. Er blieb bei seiner Meinung. Nur das erstaunte ihn, daß man von ihm erwartete, er könne auf das hin, was Andere dagegen sagten, von ihr abgehen. Er zwang ja Niemanden. Dieses Unberührtbleiben von fremden Gedanken war das, was seine Gegner so sehr erbittert, diese germanistischen bloßen Politiker, welche meinten, es könnten auch hier Abstimmungen maßgebende Resultate schaffen. So ist Ernst Curtius sich selbst immer als der allein unterrichtete Gesandte jener alten Griechen erschienen, deren Land er besser zu kennen glaubte als jeder Andere. Widerspruch erstaunte ihn. Gab es seinem angeborenen Amte, griechisches Wesen zu erkennen und zu erklären, gegenüber Jemanden, der *βασιλεύτερος* gewesen wäre? Unbefangen und ohne Hochmuth sah er sich als den Zumeistwissenden an. Seine Jugendfahrt durch den Peloponnes war ihm wie die eines Fürsten, der sein Land sehen will. Seine Anschauungen attischer Topographie, das in ihm lebende Bild des alten Athens, seine Reconstruction der Ruinen waren die richtigen an sich. Die Mitarbeit Anderer ließ er sich gefallen: ihm aber fiel doch die letzte Entscheidung zu. So dachten auch Jacob Grimm und Treitschke. Nichts wird weniger verstanden und geduldet aber, als

dies angeborene Gefühl monarchischer, letzter entscheidender Oberhoheit. Je mehr es nur stillschweigend geltend gemacht wird, je mehr erbittert es. Mit hartem Accente habe ich gegen Curtius reden hören. Denn das war der Beweis zugleich seiner Ueberlegenheit, daß dies Gefühl von so ungeheuerer Leistungskraft getragen wurde. —

Curtius hatte etwas in sich Gekehrtes. Sprach man mit ihm, so blieb man manchmal so lange ohne Antwort, daß das Gefühl aufkommen konnte, als habe er nicht gehört, ja, als habe er nicht hören wollen. Dann, wie erwachend, gab er Antwort. Er hatte überhaupt etwas Schweigendes und fand doch im Gespräch und im Selbstsprechen Genuß und Erholung. Er hatte viel erlebt und sprach davon als suche er für sich selbst alte Erinnerungen zusammen. Reden und Redenhalten war ihm ein Genuß und ein Bedürfniß. Er war nicht geistreich, was man gemeinhin so nennt, immer aber bedeutend. Er stritt, wo man seinen Grundanschauungen widersprach, mit höchster Lebhaftigkeit, nie aber gereizt, sondern immer mit der Milde eines überlegenen Mannes, der jedoch energisch Rechenschaft abzulegen sich für verpflichtet hält. Er hatte das Bedürfniß, junge Männer um sich zu haben und für ihr Fortkommen das Seinige zu thun. Er zeigte und erklärte gern und immer in dem Tone, als verstehe sich seine Auffassung als die allein richtige von selbst. Seine Erkenntniß war die höhere. In seinem Stile lag etwas Pathetisches, im Satzbau und auch was den Accent anlangt, man erkannte sofort, was aus seiner Feder floß.

Etwas Festliches lag in seinen Worten und Auftreten. Er ging rasch und frei und freudig, als sei er in großen Gedanken befangen. Redete man ihn an auf der Straße, so war er überrascht und sah auch seine Freunde an, als erkenne er sie eben erst und sehe sie wie nach langer Trennung wieder. Wenn ich selbst derer gedenke, die mir nicht mehr begegnen, so stehen sie mir in ihrem Gange meist zuerst vor Augen. Meinen Vater und meinen Onkel, Savigny, Humboldt, Treitschke, Homeyer, Cornelius, Curtius würde ich auch in der Dunkelheit nur an der Silhouette ihres Einherschreitens noch erkennen. Wie Kaiser Wilhelm I., wie Kaiser Friedrich ging, steht mir lebhaft vor Augen. Es lag wie ein Versfall in der Art, wie Jeder die Füße setzte. Und so auch erinnere ich mich bei Jedem der Haltung des Hauptes. Aus meinen Kinderzeiten weiß ich noch, wie Otfried Müller den Kopf, emporblickend, zuweilen ein wenig zurückwarf. Das war auch Ernst Curtius' Art. Treitschke hatte etwas Jupiterhaftes, als sehe er vom Ida herab frohgemuth Troer und Griechen kämpfen.

Ich schreibe hier die zunächst zuströmenden Gedanken nieder. Es fällt mir selbst auf, wie wenig mir in den Sinn kommt, von Curtius' menschlichen Schicksalen und, den Jahreszahlen nach, von seinen Büchern, von seinen Reisen, von seinen Berufungen und Anderem dieser Art zu reden. Hierüber sei nur bemerkt, daß die menschlichen Ehren, die großen Gelehrten zu Theil werden, eine nach der anderen ihm zukamen. Auch Beleidigungen, die Keinem

erspart bleiben, hat er erlebt, nie sich aber merken lassen, daß er sie empfand. Zu intriguiren war seinem Wesen fremd. Reiche und herzliche Anhänglichkeit und Treue ist ihm zu Theil geworden. Er hing am Leben. Das Jünglingshafte seiner Natur war unverwüstlich. In seinen letzten Tagen noch ging er umher wie einer von den Olympiern, die kein Sterben kennen, und in seinem Haupte war noch Gedankenarbeit für viele Jahre. Man wird sich seiner erinnern als einer Gestalt, die emporragte. Die von der Höhe herabsah. Die über den Gipfeln wandelte.

d. 13. Juli.

Curtius starb den 11. Juli, er ist den 15. begraben worden. Aus seiner Wohnung am Matthäikirchplatz Nr. 4 wurde der Sarg früh in die Kirche hinübergetragen, von der aus er dann den weiteren Weg zum Begräbnißplatze antrat. Dryander sprach. Er wies darauf hin, wie das beginnende Christenthum für Curtius ein Theil der griechischen Geschichte war. Wie er auch hier gleichsam als Bürger der griechischen Geschichte sich fühlte und den Antheil der Griechen an der Aufnahme der Lehre Christi als den gegebenen Punkt ansah, von dem er ausging. Curtius' Christenthum hatte etwas von der Begeisterung der alten Pilger, die die heiligen Stätten besuchten. Der Orient war ihm vertraut. Die den Nordländer traumhaft umfangende Schönheit der Länder, die das griechische Meer umkränzen, gewährte ihm nach allen Richtungen hin das gleiche geistige Vaterland.

Hatte Treitschke, der noch lange hätte leben können, im Tode dagelegen als ob er nur schlafe, so bot Curtius das Bildniß eines Mannes dar, dessen Körper sich gleichsam in Marmor zu verwandeln begann. Man fühlte, er sei auf ewig fortgegangen. Wie auf das Nothwendigste beschränkt erschien sein Antlitz. Die Linie des Profils, als habe ein großer Künstler sie gezogen. Stirn und Schläfen machtvoll die erste Stelle behauptend.

Vor dem Altare stand der Sarg wie zu einem Monumente aus Blumen erhoben. Von der Kirchthüre aus führt dahin ein gerader Weg zwischen den Reihen der Bänke hin. Hier hatten sich zu beiden Seiten Mann an Mann die Fahnenträger der Studenten mit ihren Bannern aufgestellt, so daß nur ein schmaler Pfad frei blieb. Es war mir feierlich zu Muthe, als ich auf ihm zwischen den jungen Leuten hinschritt. Es ist das Amt der Jugend, die Todten zu begraben. Wenige Lehrer sind bis zu so hohen Jahren der Jugend so treu geblieben als Curtius.

Er ruht auf dem Matthäikirchhof. Mit Vielen zusammen, die ihm nahe standen. Nicht weit von Treitschke's Grabe, der den 18. April starb. Beide waren eng befreundet und in dem ungestümen Drange, für das Richtige und Gute einzustehen, sich wie blutsverwandt.

Ein solcher Mann kann im Bereiche seiner Wissenschaft nicht wiederkommen, die andere Ziele heute verfolgt, als er sich gesteckt hatte.

d. 16. Juli 1896. Herman Grimm.

Das zweihundertjährige Bestehen der königlichen Akademie der Künste zu Berlin.

Kunsthistorische Betrachtungen.

Deutsche Rundschau 1896.

I. Griechische Schönheit.

Unsere Akademien der Künste sind keine dem deutschen Volksleben entblühten Institute, die sich, gleich den Universitäten, in freiwilligem Wachsthum entwickelten, sondern sind nach fremdem Muster durch die freundliche Willkür von Fürsten eingepflanzt worden.

Gleichzeitig etwa mit der Berliner Kunstakademie wurden in Dresden und Wien Akademien gegründet. Vorbild war die ein halbes Jahrhundert früher eingerichtete französische Akademie der Künste zu Paris.

Akademie ist ein atheniſcher Begriff. Eine Stelle hieß so, wo Männer und Jünglinge sich zu geistiger Arbeit zusammenfanden. Erst zweitausend Jahre nach der Platonischen Akademie zu Athen errichteten die Italiener des Cinquecento Akademien der schönen Künste

als Lehranstalten, zu einer Zeit aber, wo Raphael und Lionardo schon vorübergegangen waren. Michelangelo wurde im hohen Alter angetragen, Director der neuen florentinischen Kunstakademie Herzog Cosimo's zu werden. Er lehnte die Ehre ab. Hundert Jahre später erst empfingen Wort und Begriff den heutigen officiellen Stempel durch das von Ludwig XIV. geschaffene Institut.

Die französische königliche Akademie ist das letzte Glied einer Entwicklungskette, die in verfolgbarer Linie auf die altgriechische Kunst zurückgeht. Die Bildwerke der Griechen waren für die Pariser Akademie die höchsten Aeußerungen künstlerischen Könnens.

Die Griechen sind das älteste Volk, dessen intimes Gedankenleben wir kennen. Sie sind unsere geistigen Ureltern. Ihre Würde als solcher ist anerkannt. Nur die, denen der Sinn der Ehrfurcht überhaupt mangelt (oder unwissende Leute, die auf Nachsicht Anspruch haben), werden griechische Kunst und Wissenschaft zu verehren heute ablehnen. Unser deutsches geistiges Dasein wäre ohne das der Griechen nicht zu denken.

Vor siebzig Jahren war die Befreiung Griechenlands das große Wort in Europa. Wilhelm Müller, der Dichter der Griechenlieder, sang:

Ohne Freiheit, was wärest du, Hellas?
Ohne dich, Hellas, was wäre die Welt?
Kommt, ihr Völker aller Zonen,
Seht die Brüste, die euch säugten
Mit der reinen Milch der Weisheit!
Sollen Barbaren sie zerfleischen?

Seht die Augen, die euch erleuchteten
Mit dem himmlischen Strahle der Schönheit!
Sollen Barbaren sie blenden?
Seht die Flamme, die euch wärmte
Durch und durch im tiefen Busen,
Daß ihr fühltet, wer ihr seid,
Was ihr wollt, was ihr sollt,
Eurer Menschheit hohen Adel, eure
Freiheit! — Sollen Barbaren sie ersticken?
Ohne Freiheit, was wäreſt du, Hellas?
Ohne dich, Hellas, was wäre die Welt?

Der letzte Widerhall der Gefühle Winckelmann's: die Griechen waren damals noch die Lieblinge des europäischen Publicums. Die Griechen von heute sind es längst nicht mehr. Diese winden sich, frei geworden, aus der Verderbniß der tief eingewurzelten Unterjochung, der sie verfallen waren, mühsam wieder empor. Immer aber noch beruht auf dem Studium der von ihren Vorfahren hinterlassenen Werke — deren wenige nur auf uns gekommen sind — der Jugendunterricht der leitenden Classen bei uns und bei den übrigen den Fortschritt der Menschheit vermittelnden Völkern. Bewunderungswerth ist die Energie, mit der die Amerikaner die classische Bildung der Griechen in ihr Unterrichtswesen hineinbringen, kraftlos die gegen die Griechen des Alterthums heute hier und da zur Schau getragene Abneigung abgelebter Europäer.

Die Griechen der alten Welt haben ein Gefühl ihres geistigen Vermögens gehabt. Ein stärkeres als andere Völker. Als wir zum Beispiel. Ein Bewußtsein ihres

Werthes, aber ohne Hochmuth. Sie nannten die anderen Völker Barbaren. Nicht jedoch um sie auszuschließen, sondern nur um ihre eigene geistige Uebermacht zu constatiren, auf der ihre Einheit, die politisch niemals perfect geworden ist, beruhte.

Den höchsten Rang künstlerischen Adels haben bei den Griechen die Dichter empfangen. Auf ihre Person kommt es mehr an als auf ihre Werke. Homer wird genannt, Ilias und Odyssee gemeint. Bei Sculptur und Architectur werden eher die Urheber zu den Werken nur hinzugedacht. Der Zeus von Olympia und die aufragende Athene der Akropolis gelten fast als Geschöpfe von Gold und Elfenbein, die aus eigener Macht entstanden waren, Phidias' Name läuft nur mit. Bei den sieben Wunderwerken der alten Welt werden die Künstlernamen ausgelassen. So nennen auch die Italiener, Deutschen und Engländer Dante, Goethe und Shakespeare, und in den drei Namen sind die Dichtungen mitenthalten. Disputa und Schule von Athen dagegen, die Sixtinische Madonna und die della Sedia, die Medicäergräber, die Decke der Sixtina und die Cena im Kloster Santa Maria delle Grazie zu Mailand haben sich von ihren Meistern gleichsam losgelöst, und Raphael und die anderen Namen werden still hinzugedacht.

Der größte Grieche war ein Dichter. Homer stand über Achill und Alexander. Homer bildete das geistige Centrum der griechischen Welt. Griechische Erde und griechisches Meer sind die Scenerie seiner Dichtungen ge-

weſen. So iſt Italien die Heimath der Dichtungen Dante's, England derer Shakeſpeare's, Deutſchland derer Goethe's. Die landſchaftliche Schönheit ihres Vaterlandes und die angeborenen Eigenſchaften ihrer Völker bilden für dieſe drei einen Vorrath gleichſam, aus dem durch ſie eine neue Welt entſteht. Und ſo erwuchs die Ilias aus der Bethätigung der Charaktere, die immer die Typen des hiſtoriſchen griechiſchen Volkes ausmachten. Bis zum Aeußerſten ihrer Kraft entfalten ſich dieſe Männer im Gedicht, und wo die irdiſche aufhört, tritt die der Götter ein, um das Unmögliche vor unſern Blicken erſcheinen zu laſſen. Jeder von den Mitſpielern, Götter und Griechen, kennt die Stelle, bis zu der ſeine Kraft reicht, und das iſt ein Zeichen der anders gearteten Trojaner, daß Klarheit in Abſchätzung ihrer Perſönlichkeit den Nichtgriechen abgeht. Hektor täuſcht ſich über ſeine Zukunft, Achill nicht. Unbarmherzig auch iſt die Selbſtkritik der griechiſchen Götter, aber dem troiſchen Apoll fehlt ſie. Die Griechen führen eine ewige Rechnung: wem ſie etwas ſchuldeten und wer ihnen etwas ſchuldig ſei. Sie ſind von zarteſter Empfindung bei dieſen Abſchätzungen. Von den wenigen Tragödien des Sophokles, die uns erhalten blieben, rührt mich am meiſten Philoktet. In dem ſittlichen Zweifel des Neoptolemos, ob er Philoktet zum Beſten der vaterländiſchen Sache um ſeine Waffen betrügen dürfe, erweiſt er ſich als den Sohn ſeines Vaters, deſſen von ewigen Erwägungen ſolcher Art gepeinigte Natur in der ſeinen wieder auflebt. Den Ausſchlag giebt das Vertrauen, das

Philoktet in Neoptolemos' Ehrenhaftigkeit ſetzt. Dies Vertrauen täuſchen zu ſollen, iſt mehr als der Sohn Achill's ertragen kann[1]).

Darin iſt Goethe der moderne Grieche, wie er Iphigenie in Conflicte mit ihrer edlen Natur bringt. Darin werden die alten Griechen auch den zukünftigen Zeiten als ewig modern erſcheinen, daß ſie inneren Streit edler Charaktere, das höchſte Problem der Dichtkunſt, wahrer und eindringlicher darſtellen, als jemals auch in zukünftigen Zeiten vielleicht vermocht werden wird. Dies und die beruhigende Gewalt ihrer Bildwerke werden die Griechen der Zukunft als unverwüſtlich mitlebend erſcheinen laſſen. Zerſtreute Bruchſtücke aus dem ehemaligen Reichthum der griechiſchen Blüthetage werden nie aufhören als die koſtbarſten Fundſtücke der die Gräber durchforſchenden Menſchen zu gelten. Wo ſie wieder auftauchen, wird ihre jugendliche Schönheit uns begeiſtern. Vielleicht iſt unter all den Stücken, die wir heute beſitzen, keines, das die Hände der größten Meiſter wahrhaftig ſelbſt berührten; doch es bedarf deſſen nicht, denn daß die ſchönſten heutigen Ueberbleibſel der griechiſchen Kunſt einſt vielleicht nur Durchſchnittswaare geweſen ſind, beſtätigt unſere Meinung. Anzunehmen hätten wir, die Arbeiten des Phidias ſelber ſeien von noch überſchwänglicherer Schönheit geweſen, als was wir noch beſitzen. Ich weiſe hin auf ein neuer-

[1]) Wir dürfen Sophokles als dramatiſchen Dichter nicht nach dem Wenigen zu ermeſſen glauben, was von ſeinen Werken erhalten blieb.

bings in Berlin erworbenes attisches Grabdenkmal. Offenbar war es einstmals nur ein Werkstück mittleren Werthes. Ueberall mag dergleichen zu Tage gestanden haben. Mit welcher Zartheit ist das Scheiden des dem Tode verfallenen Mannes von den Seinigen hier dargestellt! Oder, auf einem unserer Todtenkrüge, der Abschied einer Familie von dem auf der Bahre liegenden Jüngling! Das kann seiner Zeit nichts Hervorragendes gewesen zu sein. Und wie schön sind diese Bilder! Wie gehören sie auch unserer Gegenwart noch an.

Auf Musik lauschende Menschen darzustellen, ist eine der Aufgaben, die jedem Volk und jeder Zeit sich darbieten. Ein bekanntes Gemälde, das den Namen ‚Sappho' trägt, von Alma Tadema, zeigt eine Scene diesen Inhaltes. Auf einer Höhe, hinter der das blaue Meer grenzenlos sich ausbreitet, als fiele der Grund hinter unseren Blicken steil zu ihm ab, sitzt im Schatten von Oliven Phaon, so versenkt in sein Saitenspiel, daß er die Mädchen und Frauen gar nicht zu gewahren scheint, die auf den Stufen einer sanft geschweiften Marmorbank ihm nahe gegenüber athemlos schweigend den Wohlklang bis in seine Tiefe zu erhorchen suchen. Der Gegensatz ihrer inbrünstigen Aufmerksamkeit und des im Spiel und Gesang wie in sich selbst hinein erstarrten Jünglings, der Gegensatz auch der dicht vor uns sich aufbauenden Marmorsitze und des die Ferne beherrschenden Meeres versetzen uns in eine Stimmung, als läsen wir Verse Theokrit's, die diese Scene schildern, Verse, so lieblich klingend, als ob die griechische

Sprache heute noch die einzig lebendige sei, in der Augenblicke, wie dieser sich schildern ließen. Fünf jugendliche Frauengestalten bilden Phaon's Auditorium. Die eine, die uns am nächsten sitzt, neigt sich vor. Sie hat die mit gefalteten Fingern in einander gelegten Hände auf einen kleinen, einfüßigen Tisch vor sich gelegt und läßt, tief nieder- und den Hals vorgebeugt, ihre Kehle auf ihnen ruhen. Neben ihr ein schlank aufragendes jüngeres Mädchen: es hat ihr die Hand, um die viele Armbänder sich ringeln, auf den Nacken gelegt. Eine Stufe höher hinter diesen beiden sitzt eine Andere, die das Kinn in die aufgestützte Hand schmiegt! Wieder eine Andere hat die Arme, nach beiden Seiten ausgestreckt, rückwärts hoch auf die hohe Lehne der Marmorbank gelegt. Man könnte wohl denken, ein Maler der Alexandrinischen Zeit dürfte das gemalt haben. Sofort aber empfinden wir doch, daß ein Element moderner Künstlichkeit diese Annahme wieder verbietet. Alma Tadema's Phantasie träumt sich nur in die vergangenen Jahrtausende hinein. Er erräth und verräth die Geheimnisse zufälliger Momente, als habe er sie wahrhaftig miterlebt, aber es sind doch nur Träume. Er hat diese Scene nicht miterlebt, er führt sie uns nur vor die Augen wie ein Spiegel Dinge auf seiner Fläche trägt, ohne eine eigene Seele zu haben, die von ihnen berührt wird. Alle Gemälde Alma Tadema's zeigen diese Verbindung gleichgültiger Theilnahmlosigkeit, bei genauester tageshelle Spiegelung der Ereignisse. Ich beschreibe gerade dieses Bild, weil es unter den vielfachen

Schöpfungen dieser Art mir als das Beste erscheint. Denn Darstellungen solches Zuhörens sind heute beliebt. Da haben wir Goethe, Schiller, Shakespeare, die vor vornehmen Gesellschaften ihre Verse sagen, Beethoven, Mozart, Haydn, die die gleichen Kreise durch ihr Spiel in Extase setzen. An den Schaufenstern bewundert das Publicum diese Scenen, weil der seelische Vorgang ihm verständlich ist und es anzieht. Ich nenne noch Cornelius' herrliches Gemälde, wie Orpheus in der Unterwelt durch sein Spiel Euridice zurückgewinnt, oder Carstens' schöne Composition der Argonauten, die Orpheus' Gesange lauschen, oder der Griechen, denen Homer zur Leyer singt. Alle aber werden doch durch einige Figuren überboten, die ein namenloser griechischer Künstler in leichten Umrissen auf den Bauch einer Vase zeichnete.

Im Profil nach rechts gewandt sitzt Orpheus da. Ein zarter Epheuzweig umkränzt sein Haar, er hat den Kopf zurückgebeugt und blickt über sich empor. Mit geöffneten Lippen begleitet er die Töne der Leier, die auf seinem Schooße steht und in die er mit den weit ausgebreiteten Fingern der linken Hand hineingreift. Als sei er allein scheint er nichts von denen zu ahnen, die ihm zuhören. Der Eine steht so nahe, daß er den einen Fuß auf den unteren Theil der Erhöhung, welche Orpheus' Sitz bildet, aufgesetzt hat. Vorgebeugt lauschend stützt er sich auf eine Lanze, während er den anderen Arm ruhend auf die Hüfte gestemmt hat, wo Oberkörper und Hüfte zusammenstoßen. Er blickt auf Orpheus hin, als solle das scharfe

Auge dem Gehör zu Hülfe kommen. Es ist, als könne er so zu Stein werden. Die neben ihm stehende andere Gestalt, nach rechts zugleich hin die letzte der Composition, ein bärtiger Mann, hat sich zum Fortgehen angeschickt, wie der schon abgewandte Körper und die Fußstellung bezeugen. Er hat den fast bis auf die Knöchel herabgehenden, faltenlos anliegenden Mantel dicht um sich gezogen, und es werden die beiden schlanken Lanzen, die er trägt, von der den Mantel vorn zusammennehmenden und dadurch verhüllten Hand zugleich gefaßt[1]). Im Begriff aber, zu gehen, wendet er den Kopf noch einmal über die Schulter zum Sänger zurück, und fühlt sich gegen seinen Willen festgehalten. Wie eingewurzelt steht er da. Die beiden Figuren auf der entgegengesetzten Seite, denen Orpheus den Rücken zuwendet, bilden eine Gruppe. Der dem Sänger zunächst stehende junge Mann wendet sich uns gerade zu. Der Mantel hängt ihm im Rücken. Mit beiden emporgreifenden Händen hält er die Doppellanze gefaßt und sich an ihr aufrecht, als wolle er den Körper verhindern, auch nicht die leiseste, den Genuß störende Bewegung zu machen. Dabei steht die Doppellanze so, daß ihre obere Länge, auf die Schulter gelehnt, dem Kopfe des Jünglings gestattet, mit geschlossenen Augen zur Seite ge-

[1]) Furtwängler, der dieses Werk in einer der letzten Winckelmann-Festschriften veröffentlicht und erklärt hat, theilt dem Mantel noch mehr zu: Orpheus' Musik hat den Krieger so sehr bewegt, daß ihn ein Fröfteln überkommt und er ihn enger um sich zieht.

neigt sich an sie drücken, als sollte die Bewegungslosigkeit dadurch noch einen Zuwachs empfangen. Und dicht neben ihm und in Profilansicht der vierte Jüngling, ohne Helm auf dem Kopfe, (während die drei anderen das Haupt bedeckt tragen), sondern nur mit einem dünnen Olivenreise bekränzt. Vorgebeugt lehnt er Kinn und Lanze auf die Schulter des Genossen, das Auge nicht geschlossen, sondern zu Boden gerichtet, den einen uns fernestehenden Fuß so hinter dem anderen Fuße, daß er, an der Ferse um diesen umgelegt, mit den Zehen uns näher kommt. Sei als letzte Feinheit dieser bewunderungswürdigen Zusammenstellung der fünf Figuren noch erwähnt, daß sie scheinbar eine glatte Fronte bilden, bei näherer Betrachtung aber verschiedene Standpunkte innehalten. Orpheus sitzt in der Mitte, die beiden zuerst geschilderten Zuhörer stehen etwas weiter dem Hintergrunde zu, die zwei zuletzt beschriebenen dagegen uns etwas näher im Vordergrunde. Diese Unterschiede lassen den erfahrenen Künstler erkennen, der die Gestalten ordnete. Von wessen Hand auch das ursprüngliche Gemälde herrühren mochte, das dieser einfachen Wiederholung auf dem Runde einer Vase zum Muster diente, nur ein Meister ersten Ranges konnte es hervorgebracht haben. „Ich glaube kaum, sagt Furtwängler, daß sich innerhalb der ganzen erhaltenen Vasenmalerei eine Gruppe findet, welche diese an Schönheit der Umrisse wie an Stimmung und Ausdruck überträfe." Ich theile diese Meinung zwar nicht, denn solche Bilder kann es gegeben haben, alle

von dieſem innerſten Leben bewegt. Der Reichthum, der in Werken jeder Art Griechenland erfüllt haben muß, überſteigt das Maß deſſen, was wir uns vorzuſtellen wiſſen. Wollen wir nichts als die Anfertigung der Todtenkrüge allein und der in die Gräber mit hineingelegten thönernen kleinen Figuren in Betracht ziehen, die neuerdings ſo reichlich und ſo gut erhalten zum Vorſchein kamen, ſo dehnt ſich in dieſen beiden Richtungen allein ſchon eine Production vor uns aus, deren Umfang wir nicht zu ermeſſen vermögen. Nehmen wir aber den möglichen Beſtand der anderen Kunſtwerke hinzu, ſo bilden ſie ein dicht gedrängtes Fruchtfeld in unendlicher Fläche jede einzelne Aehre voll von goldenen Körnern.

Die Gabe, das Reinnatürliche unſchuldig herauszufinden und mit den einfachſten Mitteln zu geſtalten, war den Griechen von der Natur als ein Vorzug verliehen worden, den keine Lehre auf andere Völker fortzupflanzen vermochte. Kennen aber müſſen wir dieſe Werke. Was uns bei ihnen entzückt, iſt der Mangel der ſchmückenden Zuthat. Auch das verdanken die Griechen ſich ſelbſt. Sie ſchöpfen aus ihrer eigenen Sage und Geſchichte. Sie ſtellen ſich ſelbſt dar: ſo ſtanden und gingen ſie. Und in der Sprache, die ihre Dichter ſie reden laſſen, gaben ſie zu erkennen, was in ihrer Seele lag. Sie lernten keine fremde Sprache, um ihre eigene beſſer zu gebrauchen.

Soweit über Griechiſche Schönheit. Sie haben die Römer ſich anzueignen geſucht.

II. Französische Eleganz.

Die Bürger der alten Römischen Republik und des Kaiserreiches haben eine nationale Kunst und Dichtung aus sich nicht hervorgebracht, niemals das den Griechen eingeborene Streben nach Harmonie in sich gespürt. Das Herstellen von Kunstwerken war ihrem Urtheile nach Sclavenarbeit. Aber sie bezahlten große Preise dafür. Sie verachteten die Griechen, die gens laeta antiquitatibus. Oft wiederholte Stellen römischer Schriftsteller und Dichter bezeugen diese Anschauung. Die Römer der Republik und des Kaiserreiches sind Soldaten, Politiker, Juristen und Beamte gewesen, und es ist die nach Italien importirte griechische Bildung mit dem Untergange des römischen Kaiserthums dort wieder verschwunden. Erst nach dem Zusammenbruche der römischen internationalen Centralmacht kamen die uralten Städte in Italien neu wieder empor, und in ihnen entstand eine eigene italienische Kunst.

Die Geschichte der italischen Halbinsel muß in Cultur und Politik von ihren Anfängen bis heute als eine einheitliche gefaßt werden. Die Roms, von der Gründung der Stadt bis zum Untergang des Kaiserreiches unter Theodorich, ist nur ein in die allgemeine Geschichte Italiens eingesprengtes, 1200 Jahre dauerndes Abenteuer, eine Episode innerhalb einer allgemeinen nationalen Entwicklung, deren Träger ein im Charakter sich gleich bleibendes Volk war. Erst gegen Ende der alten römischen Republik war die nur in Unteritalien herrschende griechische Kunst

durch erbeutete Werke ſowie durch arbeitende Künſtler nach dem mittleren und nördlichen Theile der Halbinſel gebracht worden, blieb aber ſtets etwas Fremdes und der Anbruch desjenigen modernen Jahrtauſends, in deſſen Verlaufe Italien, endlich erfüllt von einem alle Theile des die Halbinſel bewohnenden Volkes verbindenden Nationalgefühl, zu einem geiſtigen Ganzen ward, wird erſt durch Dante's Gedicht bezeichnet. Die Griechen hatten alles Fremde einſt als barbariſch angeſehen: bei den Italienern keimte die gleiche Empfindung endlich nun. Die innerſte Natur des italieniſchen Volkes kommt in Dante erſt zur Erſcheinung: das Streben nach jener Harmonie eigenen Daſeins, das die Griechen hegten. Auch das Sichſelbſtbetrachten beginnt mit Dante. Gleich der Ilias iſt die Divina Commedia ein Compendium italieniſcher Charaktere.

Die äußere Aehnlichkeit des Volkslebens ſogar iſt nun auffallend. Gleiche innere und äußere Erlebniſſe ſcheinen den Phyſiognomien der Griechen von einſt und der neueren Italiäner den gleichen Stempel aufzudrücken. Nur gewiſſe Eigenthümlichkeiten der Kunſt des altrömiſchen Italiens aber legen wir im Hinblick auf die neuere italieniſche Kunſt nachträglich als ſchon national aus. Das Streben nach realiſtiſcher Wirklichkeit zeigen die Portraitbüſten des beginnenden (juliſchen) Kaiſerreiches bereits, noch mehr die des ſpäteren, die pompejaniſchen zum Beiſpiel. Dies erſcheint als angeborene italiſche Anſchauung der Natur, die dem Alles vereinfachenden Blicke der Griechen fremd war. Die Römer wollen den bürgerlichen Charakter ihrer Mit-

bürger sehen. Die Büste des jungen Augustus, die im Vatikan steht, hat einen gewissen modern Napoleonischen Anflug, und den nackten, colossalen Napoleon von Bronze wiederum, den Canova arbeitete, (der heute in Mailand steht), bringt unsere Phantasie ohne Mühe in die Reihe der römischen Imperatoren hinein. Und wie sehr gleichen die auf dem Museum des Capitols heute in großer Zahl zusammengestellten altrömischen Portraitbüsten der beiden ersten Jahrhunderte der kaiserlichen Weltherrschaft den Büsten italiänischer Bürger des Quattrocento! Man zweifelt zuweilen, in welche Zeit sie gehören. Dies ist der eigentliche Sinn des Wortes Renaissance: Wiederinslebenzurückkehren bei toscanischen Meistern uralt nationaler Kunstanschauung, die an die griechische erinnert, aber nicht mehr griechisch ist. Im neueren Italien nehmen die Dichter auch eine höhere persönliche Stellung ein als im Alterthume. Wenn Griechenland einst seine besten Männer nennen wollte, hatte, sagte ich, Homer an der Spitze gestanden: bei den Italiänern ist jetzt Dante der größte.

Die neuere italiänische Kunst des Quattro- und Cinquecento brachte die spanische hervor, an deren Spitze Murillo steht (den ich höher schätze als Velasquez). In den Niederlanden Rubens. Sie ist als eine für sich bestehende Kunstübung Schülern gelehrt worden. Aber aus diesen Schulen aber, auch wenn sie Akademien hießen, sind die Institute in natürlicher Entwicklung nicht hervorgegangen, die als von Fürsten gehegten Akademien in

Frankreich und Deutschland heute so bedeutenden Raum einnehmen. Um etwas Neues handelt es sich bei diesen.

Der Begriff ‚Eleganz' tritt mit ein! Die alten Griechen hatten ihn nicht. Die Kunst des alten römischen Reiches aber weist ihn schon auf! In den griechischen Städten und an den Höfen griechischer Fürsten haben die Künstler für ein Publicum gearbeitet, das sie genau kannten: in Rom dagegen saßen die reichen Leute zusammen, deren Geschmack zweifelhaft war. Die Rücksicht auf ein im Centrum der kaiserlichen Welt entstandenes Publicum, dessen Gunst zu erwerben war, hat die Eleganz hervorgerufen. Die italienische städtische Kunst von Dante bis Michelangelo kannte die Eleganz dann wieder nicht, auch die der deutschen Städte und der Niederländer sie nicht: die Franzosen in Paris brachten die Eleganz wieder auf, und sie aber beherrscht uns.

Auch Frankreichs historischer Werth in der Reihe der Völker kann wie der Italiens nur voll gewürdigt werden, wenn wir es als ein in der Naturanlage sich gleichbleibendes Individuum ansehen. Den alten Galliern Cäsar's würden die Franzosen von heute vielleicht entsprechen, wenn ein Politiker, Feldherr und Schriftsteller wie Cäsar ihr Wesen in seinen Grundzügen jetzt darstellen wollte. Gleich den Bewohnern Italiens haben einst die Gallier Einmischungen fremder Volkselemente erlitten, ertragen und durch ihr angeborenes Wesen in sich hineingearbeitet. Als erster, echter Franzose tritt uns Abälard entgegen,

in deſſen Schriften die Anfänge der chriſtlichen theologiſchen Kritik liegen. Abälard iſt der früheſte Vorgänger Voltaire's. Es mag noch ältere Voltaires gegeben haben denn daß die Bewohner Frankreichs immer ſchon die geiſtige Schärfe und kritiſche Begabung Voltaire's hatten, darf angenommen werden. Gallier und Franzoſen waren ſchöpferiſche Kritiker. Sie haben niemals rein aus ſich producirt, aufgenommenes Material aber durch Bearbeitung franzöſirt und den Stempel eigenen Wachsthums daraufgedrückt. Wie die Franzoſen die italiäniſche Kunſt unter Ludwig XIV. franzöſirten, hatten die Römer die griechiſche Kunſt in großen Zügen einſtmals eingeſchluckt. Wir verfolgen, wie in den Zeiten der carolingiſchen Monarchie die letzten Reſte dieſer kaiſerlich römiſchen Kunſt aufgezehrt waren. Wie in Italien dann, da das italiſche Volk zum erſten Male ſich ſelbſt überlaſſen war, in autochthoner Fruchtbarkeit eine eingeborene Kunſt erblühte und Früchte trug. Wie dieſe über das übrige Europa ſich ausdehnte, überwuchernd, was in dieſen Ländern an einheimiſcher, anders gearteter Kunſtübung vorhanden war: dieſe neue italiſche Kunſt, die gleich der griechiſchen von ehedem, nirgends mehr Widerſtand fand, hat Ludwig XIV., um 1650 etwa, durch die Bildung ſeiner Sammlungen und durch die gleichzeitigen Gründungen der Akademie in Paris und der Académie de France in Rom zur Grundlage der franzöſiſchen künſtleriſchen Arbeit gemacht, die auf das Kunſttreiben der heutigen Welt immer noch entſcheidenden Einfluß übt. Die Franzoſen blieben, wie die

Römer, trotzdem ohne eigene Kunst und haben überhaupt keinen bildenden Künstler ersten Ranges hervorgebracht. Aber im Auftrage der Regierung arbeitende Künstler zweiten Ranges, mit ungeheurer Leistungsfähigkeit ausgestattet, sind in Frankreich erzogen worden. Die Regierung Ludwig's XIV. vermochte nur die Idee eines von Beamten geleiteten Institutes zu fassen, dessen Aufgabe wäre, eine nationale französische Technik herbeizuführen. Nicht eine Schöpfung, bei der man von vorhandenen großen Künstlern ausging, die Franzosen waren und deren Werke man mit Autorität zu bekleiden wünschte, sondern eine amtlich eingerichtete, amtlich verwaltete Kunstschule, von deren Stiftung man Erwartungen hegte, die mit Kunst im höchsten Sinne nichts zu thun hatten, Erwartungen aber, denen das Institut entsprach! Nicht von der Kunst, sondern von der Industrie wurde ausgegangen. Nicht die Freude an den Kunstwerken, sondern merkantile Erwägungen brachten die französische Malerei, Sculptur, Architektur und Musik hervor. Nicht durch Schönheit sollte die Liebe des Volkes, sondern durch bezaubernde, zugleich aber geldeinbringende Eleganz die Gunst des Publicums erzwungen werden.

Es wohnt den Völkern das Bestreben inne, vor ihren eigenen Augen sich so zu beleuchten, daß sie in günstiges Licht gerathen. Man sucht die bedeutendsten Repräsentanten des Ruhmes aus. Die Franzosen werden, wenn sie das Inventar ihrer großen Männer aufstellen, nicht umhin können, Ludwig XIV. als den Urheber ihrer geistigen

und politischen Größe anzusehen, als den Schöpfer des nationalen Bewußtseins, das sie beseelt, als den Finder der Probleme, in deren Lösung sie sich abmühen. Die Blüthe von Nationen tritt dann ein, wenn kraftvolle Inhaber ihrer positiven guten Eigenschaften auftreten, und das Gegentheil dieser vortheilhaften Lage erscheint dann, wenn die Schwächen des Volkes durch talentvolle Männer als Mittel benutzt werden, nur sich selbst emporzubringen. Ludwig XIV. erkannte, daß mit äußeren Zeichen der Macht aufzustachelnder Ehrgeiz und die Gabe, fremde Gedanken und Manieren sich eigen zu machen, als hätte man sie selber hervorgebracht, zu den Grundeigenheiten des französischen Charakters gehörten. Ohne Geschmack und sogar ohne Vorliebe für die Kunst schuf der König eine Anstalt, in der Schüler, die der Staat überwachte, gereizt durch äußere Auszeichnungen, mit Hülfe fremder Muster französische Künstler würden. Das Experiment gelang. Zugleich mit den Akademien zu Paris und Rom wurden in Paris dann auch öffentliche Kunstsammlungen, nicht des Königs, sondern des Staates gegründet, und es entstand das Pariser Publicum von Kunstkennern und die Pariser Kunstkritik. Die größte Folge dieser Organisation aber war ihr Erfolg außerhalb Frankreichs.

Man kann von einer französischen Akademisirung der europäischen Kunst von der Mitte des 17. Jahrhunderts ab reden. Mit dem nationalen Wachsthum und Einfluße der griechischen Kunst aber hat das der akademisch-französischen nichts gemein. Es handelte sich im höheren Sinne

nur um ein als Kunst behandeltes edleres Handwerk. Niemals würde Ludwig XIV. Institute zu gründen unternommen haben, aus denen Männer wie Homer und Phidias, Dante und Michelangelo hervorgingen. Die Künstler, die aus der Hand des Königs ihre Belohnungen nahmen, der sie nährte und ehrte, sollten nicht etwa den Anspruch erheben dürfen, sich über die Gedanken seiner Monarchie zu erheben, wie jene hohen Geister über Griechenland und Italien sich erhaben fühlten. So hohe Ziele hatte sich auch Richelieu nicht gesteckt, als er unter Ludwig XIII. schon die französische Tragödie emporbrachte. Ludwig XIV. und sein Minister Colbert faßten die bildende Kunst nur als feinste Form industrieller Fähigkeit ins Auge. Frankreich sollte Geld verdienen. Die Rechnung war einfach und ist unsrer Zeit zumal vertraut.

Allen Völkern ist der Trieb eigen, sich zu schmücken und den Gegenständen der Verehrung eine die Augen erfreuende Gestalt zu geben. Ihre Häuser, ihre Schiffe, ihre Waffen, ihr Hausrath und die Abzeichen ihrer Herrscher sollen schön sein. Die Form soll die Kostbarkeit und die Verkäuflichkeit des Stoffes erhöhen. Der Waare diese Reize zu verleihen jedoch, ist nicht jedes Arbeiters Sache: die Hände müssen geübt werden, die Waare muß in die Augen fallen. Diese Schönheit hat nichts mit jener anderen Schönheit zu thun, die als Resultat des die höchsten Ansprüche machenden Urtheiles zum Lobe eines Kunstwerkes gepriesen wird, sondern um eine Schönheit niederen Grades handelt es sich, die zu

bestimmen Jeder, der Geld hat, seine begutachtende Stimme mitabgibt. Das künstlerische Handwerk wollte Ludwig fördern, und die besten Leistungen seiner Akademie liegen auf dem Gebiete der Technik. So weit sollte das Handwerk gesteigert werden, daß es mit Kunst verwechselt würde. Bis ins Einzelne zu verfolgen, wie der König das französische Kunstgewerbe zur Beherrscherin des europäischen Geschmackes machte, ist kein erhebendes, aber auch kein unerfreuliches Studium. Von der französischen Anschauung der bildenden Künste, daß nicht der Ausdruck von Ideen, sondern nur die auf die letzte Stufe der Verfeinerung erhobene Decoration des täglichen Daseins von ihnen verlangt werde, müssen wir ausgehen. Nicht den Beifall der Jahrhunderte sollen die Werke allmälig erringen, sondern den Beifall des Tages sofort erzwingen. Die Aufgabe ist, ältere Muster zu studiren, aber nur um sie für den Moment zu überbieten. Dazu bedarf es immer neuer Muster, neuer Combinationen. So gelangen wir zum Begriffe des künstlerischen Fortschrittes. Fürsten, Adel, Volk und Geistlichkeit stellen diesen Anspruch. So gelangen wir weiter zum Begriffe Concurrenz, zum Begriffe Ueberdruß und so endlich zu der Erfahrung, daß das Geschmacklose das Publicum entzückt, wenn es, des Wechsels bedürftig, sich am Guten satt gesehen hat. Der Begriff der Mode! All diesem fluctuirenden Wesen gegenüber soll nun trotzdem aber ein unbeeinflußtes Urtheil bestehen! Die höchste Autorität, der Staat, bestimmt die Personen, von denen es ausgeht: die Mitglieder der Akademie der

Künste. Der Begriff von der Nothwendigkeit einer Fürsorge des Staates auch für die freie Kritik erwächst daraus. Das Bedenken dagegen, es werde durch den akademischen Unterricht eigentlich etwas erstrebt, das zum Wesen der Kunst im Widerspruche steht, wird nicht geltend gemacht.

Diese fortschreitende officielle Kunst ist für Frankreich maßgebend geworden. Ihre Erzeugnisse haben den Hof und das Volk befriedigt. Die politischen Erfolge des Königs haben sie, zugleich mit der französischen Literatur, über Europa verbreitet. Die französische Kunstakademie mit dem Pariser Publicum wurde zu der internationalen Börse, auf der die ästhetischen Werthe gehandelt werden. Aus italiänischen und niederländischen Elementen, verbunden mit der antiken Sculptur, bildete sich ein in Paris verwalteter allgemeiner Schatz künstlerischen Könnens, dessen Producten eine Fülle vorzüglicher Eigenschaften innewohnte, in deren Reihe nur die eine fehlt, daß sie ungeeignet war, den freien Anschauungen eines nur auf sich beruhenden Genius Ausdruck zu geben. Auf seiner Akademie hat Frankreich ausgezeichnete Geister jeder Richtung ausgebildet, keinen Mann aber, dessen Werke gleichsam Offenbarungen waren. Allen mangelt, was Goethe ‚die Tiefe' nennt. In ihrer Oberflächlichkeit aber sind sie oft entzückend. Bildnisse zumal sind in reizender Frische hervorgebracht worden. Der gesellschaftliche Glanz, der fast 150 Jahre hindurch vom Schlusse des dreißigjährigen Krieges bis zur französischen Revolution über dem geistigen Leben Europas

gelegen hat, findet in den Portraits der französischen Weltkunst seine dauernde Bestätigung. Ja sogar den Anschein monumentaler Größe hat man einzelnen Werken verliehen. Ich erinnere an das Grabmal Richelieu's, an das des Marschalls von Sachsen (Pigalle's Werk zu Straßburg): was wir hier vor uns haben, erfüllt uns zum Theil mit dem Gefühl historischer Würde, während Houdon's Colossalstatue des heiligen Bruno in Santa Maria degli Angeli in Rom sogar groß und ergreifend ist. Und wie lebendig und liebenswürdig wirken Houdon's Büsten! Und wie anziehend und fein sind die Pastellbildnisse Fragonard's! Innerhalb ihrer eigenen Zeiten wurden diese akademischen Werke rückhaltslos bewundert. Das siebzehnte und zumal das achtzehnte Jahrhundert, das der Uebermacht des französischen Geistes, sind, was die gesammte geistige Arbeit anlangt, erfüllt von Zufriedenheit mit sich selbst. Das der in Paris domicilirten Kunst Widersprechende erschien Jedermann als veraltet. Man ignorirte es.

Zu den Werken nun aber, die man ignorirte, gehörten auch die des Quattrocento! Es ist um einen bedeutenden Preis dieser Tage in Berlin das lebensgroße Portrait eines französischen hohen Herrn, gemalt von Foucquet, dem Meister der Brentano'schen Miniaturen, angekauft worden. Man erkennt in der Malweise den Einfluß der Van Eycks und des Melozzo da Forli, eines der außerflorentinischen Meister des Quattrocento. Welcher Ernst, welche Ruhe, welche Schicksalslinien

auf dieſem Antlitz! Ein Mann, ganz auf ſich geſtellt, und auch der Meiſter ganz auf ſich geſtellt. Wir bewundern das Werk und empfinden ſeinen Werth, obgleich es mit noch vorzüglicheren Portraits von Memling oder gar von Van Eyck nicht zu vergleichen iſt. Der Hauch des Lebens, der über dieſem Gemälde liegt, war der franzöſiſchen akademiſchen Kunſt Ludwig's XIV. aber längſt nicht mehr verſtändlich. Ihre Meiſter haben nichts ſo rein Menſchliches hervorgebracht; hätten ſie es aber gethan, ſo wäre das Publicum, das ſie gebildet hatten, daran vorübergegangen. Das iſt heute freilich anders. Man iſt im heutigen Paris weitſichtiger geworden und im übrigen Europa auch. Auch ſind die Zeiten der unbedingten Bewunderung der Akademien längſt vergangen und zwar mit Recht. Eine ſo große Menge von der akademiſchen franzöſiſchen Malerei angehörigen Werken wir haben: würde verlangt, daß man aus dieſer Maſſe ein ſo recht von Grund aus befriedigendes Gemälde nennte, eins, deſſen Beſitz mich ſtets von Neuem beglückte, deſſen Verluſt mir als ein unwiederbringlicher erſchiene, ſo würde ich in meinen Gedanken vergebens umherſuchen. Weder Lebrun noch Watteau, noch David noch Ingres oder Horace Vernet haben uns heute noch in Erſtaunen Verſetzendes hervorgebracht. Trotzdem aber: die franzöſiſchen Akademien zu Paris und Rom ſind in das Leben Frankreichs und Europa's tief eingewurzelt, die Preiſe, die von ihnen ertheilt werden, für den Staatsbetrieb immer noch unentbehrlich. Die zeitweilige Aufhebung der Akademien

während der französischen Revolution erwies sich für die Dauer als unmöglich, und auch heute denkt kein Franzose daran, der Regierung und den von ihr bestellten Beamten die höchste Entscheidung in ästhetischen Dingen entwinden zu wollen. Es erfreut und beruhigt die Pariser, eine staatliche Autorität lebendig zu wissen, welche ehrenvolle Belohnungen in Geld und Orden austheilt. Und man denkt auch im übrigen Europa noch so.

III. Die heutige Deutsche Kunst.

Schon der Große Kurfürst hatte Künstler nach dem aller eigenen Kunstübung entbehrenden Berlin geholt. Meist aus den Niederlanden bezog er seine Leute. Von seinem Nachfolger wurde dann die Königliche Akademie gegründet. Was im vorigen Jahrhundert in Berlin entstand, trägt den Stempel großartig angelegter, für die Könige bestimmter Arbeit. Bis zum Untergange Preußens, zuletzt unter Schadow, ging das so vorwärts, und auch Rauch und später Schinkel bildeten nur eine Continuität. Die Berliner künstlerische Bewegung stand in Verbindung mit der französischen, und David sollte um 1817 noch zu uns berufen werden. Nach Frankreich wandten sich bewunderungsvoll unsere Blicke, das auch in Rom maßgebend das große Wort führte. Da ward von Friedrich Wilhelm IV. Cornelius nach Berlin gebracht, und nun die Frage plötzlich erhoben: was denn eigentlich gemalt werden solle. Natürlich auf Befehl des Königs.

Bis zur Gründung der Pariser Akademie war die

europäische Kunst vorzugsweise für den Dienst der Kirche bestimmt gewesen; dann trat die Uebermacht der antiken Mythologie ein, die anderthalbhundert Jahre dauerte. Diese war auch für die französische Akademie maßgebend. Noch David und Canova haben so gut wie keine kirchlichen Werke geschaffen. Cornelius kehrte zur Gestaltung christlicher Anschauungen zurück, er ist der Erste gewesen, der von der französischen akademischen Kunst absah. Man mag Cornelius heute verehren oder gleichgültig an ihm vorüber gehen: leben thut er und überleben wird er Viele noch. Er hat aus sich heraus zuerst deutsche Dinge dargestellt, die Nibelungen und Goethe's Faust. Er suchte eine neue, deutschem Gefühle gemäße Vereinigung des Realen und Idealen. Ob er seine Gedanken in Farben auf Leinwand oder mit bloßen Kohlenstrichen auf Papier zur Anschauung brachte, ist gleichgültig. Auch ob er heute dem Publicum zusagt. In seiner Art zu arbeiten, hat Cornelius keine Nachfolge gefunden, wohl aber darin, daß er die geistige Souveränität des bildenden Künstlers verfocht, welche als das Lebensprincip der heutigen Kunst gilt, das der Herrschaft der akademischen ein Ende bereitete. Der Grundgedanke der heutigen Künstlergeneration ist, von den älteren Künstlern nichts mehr lernen zu wollen, da sich überhaupt nichts lernen lasse: der wahre Weg, Großes zu erreichen, sei, sich rücksichtslos dem eigenen Gefühl hinzugeben. Davon war Cornelius innig überzeugt.

Die Alleinherrschaft dieses Gefühls bei den bildenden Künstlern darf heute als das Herrschende bezeichnet werden.

Die Zeit der unbegrenzten Einflüsse hat begonnen. Ueberall sind Allen, welche lernen wollen, die besten Werke aller Zeiten in den öffentlichen Sammlungen zugänglich, an denen Auge und Hand sich bilden. Der talentvolle Anfänger sucht heutigen Tages den todten oder lebenden Meister in eigner Wahl sich aus, dem er nachgeht, oder erfindet sich eine eigene Methode. Ein zwingendes Bedürfniß, nur aus sich heraus darzustellen, was nach Gestaltung in der Phantasie ringt, zieht ihn dahin oder dorthin und läßt ihn auch den Werken der die Ausstellungen bevölkernden Maler und Bildhauer als freien Vorbildern folgen. Dieser Zustand der bildenden Kunst ist ein unerhörter. Es scheint Niemand zu wissen, wohin er wolle. Und doch entspricht die Lage der Dinge in natürlicher Weise dem allgemeinen Zuschnitte unseres Daseins. Es darf nicht gesagt werden, daß Jemand dieser Verwirrung überdrüssig sei, aber freilich auch nicht, daß Jemand die Straße wisse, die aus ihr herausführe. Es ist eben keine besondere Straße offen, weil alle sich aufthun. Die denkende und bildende große Menschheit hat sich in zahllose einzelne Individuen aufgelöst, denen aber inmitten dieser Auflösung wohl ist.

Es hat Jemand diesen Zustand fanatischen Unabhängigkeitsbedürfnisses vorausgesehen und sogar symbolisch dargestellt, fünfzig Jahre ehe er eintrat: Goethe im zweiten Theile des Faust. Auch Die beherrscht Goethe heute, die nichts von ihm wissen.

Goethe ist die Gnade zu Theil geworden, daß er

niemals elegant war. Was heutige Schriftsteller von sich streifen möchten, den falschen Wortglanz, den wir hassen, hat er nie gekannt. Das Zeichen seiner Uebermacht. Für alle Zeiten wird dieser Adel über ihm liegen. Ueber ihm und Schiller. Auch dessen große Worte sind durch keine Eleganz jemals entweiht worden.

Goethe hat im ersten und zweiten Theile des Faust geschildert, was innerhalb der inneren und der äußeren Erfahrungen eines kraftvollen Mannes liegen kann. Das Gedicht ist in den ersten Jahrzehnten nach Goethe's Tode noch nicht verstanden worden. Der Zweite Theil gehörte lange Zeit nicht zu dem in der Reihe von Goethe's Dichtungen als unentbehrlich geltendem. In den siebziger Jahren erst fing man an, ohne sich Rechenschaft zu geben weshalb, ihn intensiver zu lesen; die Versuche, ihn zu erklären, mehrten sich, und es wurde Anstalt gemacht, ihn auf die Bühne zu bringen. Goethe löst in dem Drama ein Problem, das uns immer mehr beunruhigt. Das Vergangene sehen wir durch die Geschichtschreibung heute uns so nahe gebracht, daß es den Anblick einer künstlich reproducirten Gegenwart annimmt. Wir erleben, was von Andern vor uns erlebt worden war, selbst. Abgestorbene Zustände und Personen dringen auf uns ein und reißen uns in ihre Schicksale hinein. Wir haben Maler, die das Jahrtausende Zurückliegende darstellen als wären Photographien ausgegraben worden. Alma Tadema malt so. Auf der Bühne hätten wir das ja immer schon erfahren, könnte gesagt werden. Da aber bleiben uns die

Dinge doch ferner: wir sehen zu sehr den Schauspieler, wie wir in der Oper mehr den Sänger hören. Auf dem Theater verlangen wir Faust heute nicht zu sehen: viel unmittelbarer umgibt die gelesene Dichtung uns. Faust als Geliebter und Gatte der uralten homerischen Helena, die Goethe ins moderne Dasein bringt, hat nichts Seltsames mehr für uns. Wir vermöchten uns an seine Stelle zu versetzen. Die alte griechische Welt und die neue umgibt ihn und uns.

Wir haben einen Maler heute, der in diese Zauberwelt ebenso unmittelbar uns hineinweist: Böcklin. Böcklin wäre des zweiten Faustttheiles geborener Illustrator. Auch Böcklin ist nicht elegant: der Jammer seiner unfruchtbaren Nachahmer. Seine Unschuld ist die eines Kindes. Jedes seiner Gemälde ist wie eine Wasserperle, die aus unentweihtem strömenden Quellwasser im Walde aufsteigt. Sie nehmen kein Ende. Die heutigen verschrobenen Mythenfabrikanten, die dem Publicum einreden, ihr Unsinn hege geheimen Sinn, werden vielleicht einmal sich zusammenthun und Böcklin für einen abgethanen Mann erklären, von dem das Publicum sich doch nicht länger etwas vormachen lassen solle. Böcklin ist der echte, wahrhaftige Romantiker der Gegenwart. Böcklin vertritt dieselbe Souveränität, die Cornelius und Goethe vertraten.

Goethe und Böcklin stehen nicht einsam da in dem Beginnen, den Mythenvorrath aller Völker und aller Zeiten neu aufzufrischen und zu vermehren. In England sahen

wir Browning dasselbe unternehmen mit gleichem Erfolge scheinbar, und eine ganze Schule von Malern: Rosetti, Leighton, Burne-Jones. Sie wollen unabhändig auf sich beruhen. Ihr Begehren ist, das scheinbar ewig Versiegte wiederaufzugraben und zu einem Ocean der Phantasie zusammenzugießen, dessen Wogen ein halb Götter-, halb Gespenstergeschlecht entsteigt, uns zu erfreuen und zu beängstigen. Schon Lord Byron hat dergleichen gewollt, aber seine Zeiten waren noch nicht die rechten. Jene Romantiker, die von 1800—1830 Europa überwältigten, waren noch zu aristokratisch gesinnt. Sie sind auch elegant gewesen. Es braucht zu vieler Kenntnisse heute, um ihrer froh zu werden. Auch Lamartine war ein zu vornehmer Herr, um Frankreich so voll mit seinen Versen zu erfüllen, wie Viktor Hugo nach ihm gethan hat, der, im Glanze demokratischen Feuers glühend, den Franzosen verständlichere Bilder emporsteigen ließ. Lamartine, Chateaubriand, Alfred de Musset strebten immer auch heimlich danach, es den alten Akademikern recht zu machen und würden sich ohne ihre applaudissements unglücklich gefühlt haben; ebensogut wie Heine, indem er Goethe scheinbar verspottet, doch nach dem Beifalle derer hungerte, die Goethe verehrten: sie sollten sich nur ihm zuwenden, aber dieselben Leute bleiben. Heine war ein heimlicher Nachahmer der akademisch gezähmten englischen und französischen Romantiker. Dagegen Victor Hugo's Légende des siècles (auf die mich zuerst ein Pole hinwies, während kein Deutscher, soweit ich herumfragte, das Buch gelesen

hatte): Bände voll wildphantastischen tollen Aufwuchses aus einem Gehirn, dem, man möchte so denken, hundert Bände gleichen Inhalts noch hätten entströmen können, werfen uns, wie der zweite Theil des Faust, Ausgeburten der Phantasie des neunzehnten Jahrhunderts wie goldene Aepfel entgegen. Leise rollen sie uns vor die Füße wie aus unerschöpflichem Vorrathe. Das griechische Götterdasein und die Arbeiterwelt des neuesten Tages vermählend, läßt Victor Hugo ein Geschlecht von Phantasiegeschöpfen daraus entspringen: todte Körper, in deren Adern das Blut der Gegenwart aber nun wieder fließt. Nichts wonach er nicht griffe. Goldene Aepfel sagte ich, ebensogut aber ließe sich sagen, ein mit rohen Händen zusammengerissener Raub aus allen irdischen Jahrtausenden werde uns von dem französischen Dichter zugeworfen, wie glühende Bälle eines neuen, ungeahnten Metalls. Ich habe einen Schauder davor, aber ich empfinde, warum die Franzosen von heute in ihm ihren größten Dichter verehren. Brauchte man in Frankreich jetzt eine frische Marseillaise, so würde man sie bei ihm bestellen. Der beste Vertreter der heutigen französischen Kunst aber ist Millet. Den Jeder kennt.

Die bildenden Künste und Dichtung bedürfen, um in lebendige Bethätigung zu gerathen, nationaler Erwartung. Sie sollen sich nicht hochmüthig-bettelhaft anbieten, man soll gierig nach ihnen greifen. Die Völker müssen von ihren Dichtern, Bildhauern und Malern begehren, das sichtbar werden zu lassen, was die Gemüther erfüllt.

Dante gab in dem coloſſalen Durcheinander von Vergangenheit und Gegenwart ſeines Gedichtes den Mitlebenden, was ſie beunruhigte und beruhigte, wofür man eine Form ſuchte. Er fand ſie. Wir ſehen, wie zu Dante's Zeit das toscaniſche Volk auch auf dem Felde der bildenden Kunſt das Neue begehrt und das Alte verläßt. Neues Gefühl der Begebenheiten des Neuen Teſtamentes und der chriſtlichen Legende verlangt neue Formen dafür. Man will die Gegenwart und zugleich die Geheimniſſe der alten Welt vor Augen haben. So iſt es heute wieder, die Umſchwünge wiederholen ſich. Wunderbar muthet uns an, was die heutige Gegenwart, von gleichen Trieben überwältigt, zu vollbringen im Begriffe iſt. Das Chaos ſehen wir hereinbrechen, und es iſt doch nichts als die Wiederholung der Dante'ſchen Umgeſtaltung. Dante greift den Inhalt alles hiſtoriſchen Werdens früherer Zeiten in Thaten und Gedanken zuſammen, wirkt es zu gleichmäßigem Teige in neue Form und verſchafft ſeinen Gebilden Glauben. Die Romantiſche Schule unſeres Jahrhunderts repräſentirt die erſten Verſuche der um 1800 neuaufkommenden Jugend, die Aehnliches zu unternehmen verſuchte. Ich komme noch einmal darauf zurück. Byron's Don Juan und Childe Harold, obgleich Vergänglichkeit ihnen innewohnt, ſind die erſten wahrhaft modernen Dichtungen. Heine will Byron nach, aber ſeine Erfindungsgabe reicht nicht aus. Goethe's Zweiter Theil des Fauſt aber wurde, weil Goethe wußte, daß er nun zu alt ſei, um den Erfolg dieſes ſeines größten Werkes zu erleben.

von ihm zurückgehalten: nach seinem Tode erst kam er heraus, denn da erst brach die wirkliche Gegenwart an.

Den Romantikern um Goethe her aber fehlte der rechte Hauch der rohen Natur. Man schnauft heute mit dem zarten Duft der Rose den vollen Gestank des Gemüsekellers zugleich ein, in dem Zwiebeln und Käse nebeneinander liegen. Man hat seltsame Gelüste heute. Ein altes Weib will man sehen, das eine magere Ziege am Strick durch eine Sanddüne sich nachzerrt. Man bewundert das. Und doch wird zugleich das Bild einer abendlichen Flur tief empfunden, über die aus dem fernen Dorfe der Glockenklang des Ave Maria herüberschwimmt, während ein arbeitender Knecht und eine Magd ihr Thun unterbrechen und die Werkzeuge sinken lassen, um mit vor sich gefalteten harten Händen das Gebet herzusagen. Millet ist der einzige wirkliche Maler, den Frankreich hervorgebracht hat. So eingeübt war man in Paris, nur das zu bewundern, was im Sinne der vom Staate approbirten akademischen Kunst gemalt und gemeißelt wurde, daß ein Mann wie Millet in Hunger und Elend absterben mußte, ehe man ihn verstand. Nun auf einmal wird gethan, als sei es einer der akademischen Meister gewesen. Ich habe auch Böcklin's Laufbahn von seinen Anfängen an miterlebt und weiß, wie gleichgültig oder bedauernd man an seinen ersten Arbeiten vorüberging. Heute ist er das Haupt einer Schule. Es könnte sogar von ihm verlangt werden, daß er das Geheimniß seiner Erfolge enthülle. Wurde einst doch für Neid und

Mißgunst angesehen, daß Michelangelo keine Schüler züchtete. Böcklin hat keine Geheimnisse. Er ist ein, wie sie alle sind, schmuckloser Schweizer; aber er empfindet den Hauch des Frühlings und malt ihn wie kein Mensch auf Erden sonst. Er ist tief in die Geheimnisse des unwegsamen, sich selbst gehörenden Gebirges und der in seinen Einsamkeiten voll sich auslebenden Jahreszeiten eingeweiht.

An den Staat, der ja Alles vermöge, wird immer wieder das heimliche Ansinnen gestellt, er solle eine öffentliche Schule einrichten, auf der auch die Kunst gelehrt werde, Erfolg zu haben. Und in der That, man eröffnet bei uns halb und halb den Schülern die Aussicht, es werde dem, der sich durch Fleiß auszeichnete, ein Weg zu innerer Befriedigung und auskömmlicher Existenz durch sie aufgethan. Früher vielleicht durfte der preisgekrönte Schüler einer Kunstakademie annehmen, er habe eine Erfolg versprechende Laufbahn vor sich. Von wem aber soll ihm diese heute garantirt werden? Weder unsere Fürsten, noch die Regierungen, noch die reichen Leute wenden sich vorzugsweise an preisgekrönte Akademiker, sondern suchen sich für ihre Ideen die Künstler aus, die ihnen genehm sind. Mit vollem Rechte. Fabrikation und Handwerk bedürfen zuverlässig künstlerischer Arbeiter: aber auch diesem Bedarfe genügen, scheint es, die Schüler der Akademien in vielen Fällen nicht. Interesse flößt uns der Künstler heute erst ein, der, seinen Weg sich selbst suchend, eine kräftige Individualität enthüllt. Vorbilder weiß ihm Niemand zu geben. Es ward oben bemerkt: was bei der

Begründung der Pariser Akademien gleichsam abseits des Weges gestellt worden war, die Kunst des Quattrocento und die der Deutschen des sechszehnten Jahrhunderts, ist in die Gunst des Publicums zurückgekehrt. Wir haben von Ruhm und Nachahmung umgebene Meister, deren Formgebung auf der Nachempfindung dieser wiederauflebenden Manieren beruht. Schon Rembrandt hat die Scenen der Bibel ohne Rücksicht auf das scheinbar historische Costüm der Italiäner des Cinquecento so dargestellt, wie seine Phantasie, die von keiner Schranke gehemmt war, sie ihm vorspielte. Er hat das Seelische stets mit so überwältigender Kraft betont, daß der Rest Nebensache war. Dennoch eigneten seine Werke sich nicht zur Nachahmung, denn nur Rembrandt sah die Natur so, kein Andrer darf sie so sehen, und selbst Rembrandt's nächsten Schülern gelingt es nicht, ihm nachzuthun. So ergeht es uns mit Böcklin. Er bringt Frisches. Das Publicum will nichts Altes, es empfindet nur die Gegenwart; wie aller Jugend, ist der neueste Frühling ihm der schönste, und ein neues Bild von Böcklin ihm interessanter als selbst Rembrandt's genialste Leistungen. Rembrandt's Erfindungsgabe war unerschöpflich, seine Hand wußte für jede Seelenstimmung den richtigen Ausdruck zu finden, für die Pariser Akademie aber existirte er nicht und auch für die unsrige darf er kein Muster sein. Auch Neuere haben ihm nachgeahmt, seine Art, die Dinge darzustellen, ist irgend wie über sie mächtig geworden, aber diese Anschauungen haben sich erschöpft, und das ist der Grund,

daß man heute schon wieder daran genug hat. Rembrandt war eine Mode. Rembrandt stellt in einer großen Radirung die Abnahme Christi vom Kreuze dar. Die italiänischen Meister lassen den Todten majestätisch sich niedersenken, nicht als machtlose Masse, sondern als von verborgenem Leben noch erfüllt, wie sie das eben geborene Christkind, das der Natur zufolge form- und willenlos daliegen müßte, in freier Bewegung bereits darstellen, mit ausgebildeten kindlichen, aber kräftigen Gliedern, als sei es schon im Besitz voller geistiger Beweglichkeit. Rembrandt gibt in dem vom Kreuze heruntergelassenen Körper den furchtbaren Anblick abgestorbener Gliedmaßen, die den inneren Zusammenhang verloren haben, die, wenn man sie los- und fallen ließe, zu einem unförmlichen Klumpen auf dem Boden zusammenstürzten. Nur ein Meister wie er konnte dergleichen darstellen, kein Schüler aber darf es nachahmen. Neuere Nachahmer gehen vergeblich so der Gestaltung des Ungestalten nach. Die neutestamentarischen Scenen eines der modernen Nachahmer Rembrandt's stellen die ersten Anhänger Christi wie Sectirer der Reformationszeit dar: aufgeregte Bauern, deren heiße Stirnen und geballten Fäuste eine Rolle spielen. Und wie werden von vielen Seiten überhaupt im Anklang an Rembrandt Scenen der Evangelien heute mißbraucht. Es überbieten sich talentvolle Maler in der Auswahl des Grauenhaften. Das Erhebende, Beruhigende vermeiden sie, das in Rembrandt's idealer Farbentiefe liegt. Das Krankhafte, Fürchterliche scheint den

Hauptinhalt dieſer Malereien auszumachen. Mindeſtens das Bedrängende. Das heutige Streben nach theatraliſcher Senſation gilt als Befriedigung des Triebes nach Wahrheit. Die geſammte Geſchichte der Menſchheit wird auf Effecte dieſer Art zugeſpitzt. All das aber hat den Reiz der Neuheit auch bereits wieder hinter ſich, und man wird dieſe Herzerrungen des Heiligen bald nicht mehr ertragen.

IV. Die Zukunft.

Auch die Hochſchule für Muſik bildet einen Theil der Königlichen Akademie der Künſte zu Berlin.

Als ein wunderbarer Gegenſatz zu dem Abſehen von den Leiſtungen der Griechen beim Studium der Malerei und Sculptur erſcheint das Verhalten der heute lernenden Jugend zur Muſik. Sie ſoll uns immer noch nur beglücken wie ehedem. Selbſt die neueſte Schule verlangt das. Sie ſoll nur ſchön ſein. Bei ihr iſt das Verſtändniß der Werke der ehemaligen großen Meiſter unerläßlich für jeden eigenen Fortſchritt. Das Publicum begleitet dieſe Studien mit Ehrfurcht. Lehrer und Schüler verſtehen ſich.

Malerei und Sculptur müſſen dieſelben Anſprüche wieder erheben und dieſelben Wege wieder beſchreiten.

Bei der bildenden Kunſt hat ſich die Meinung verbreitet, nicht das Schöne, ſondern das Charakteriſtiſche ſei das Wahre. Das Antlitz eines jungen Mannes, der, freundlichen Gedanken ſich überlaſſend, ruhevoll vor ſich

hinsieht, sei weniger wahr, als wenn er erschüttert uns anstarrte. Seelische gewaltsame Bewegung plötzlich vorbrechend, sei echter als Stille der Empfindung. Leidenschaft, innerer Schmerz, oder mindestens hochgradige Unbehaglichkeit wahres Dasein. Als halte man es für zu wenig, eine Gestalt zu schaffen, die nichts weiter als ein schönes, junges Mädchen sei, etwa wie wir eine Julia, eine Imogen, eine Cordelia, eine Iphigenie empfinden. Ich habe die Erfahrung gemacht, daß, wo nach dem lebenden Modell gezeichnet oder gemalt wird, vom Leben ruinirte, sogar von der Natur vernachlässigte Gesichter gern zum Vorbild gewählt werden, und daß das Widerwärtige sogar in bewunderungswürdiger Technik dargestellt wird. Dies beruht auf einer verdorbenen Grundanschauung. Das Gesunde, Frische, Kraftvolle soll als Vorbild dastehen. Niemals hatte die Kunst der großen Meister es gewagt, die Ureltern der Menschheit anders als umfangen vom Adel unberührter Schönheit und Kraft zu malen oder zu meißeln: Rembrandt zuerst stellte Adam und Eva als plumpe, nackte Bauern neben einander, die in blöder Verlegenheit vor sich hinsehen, und diese Anschauung ist in die Kunst der neuesten Zeit eingedrungen. Fast auf keiner der vielen Ausstellungen, die überall jetzt abgehalten werden, fehlen die Paradiesbewohner, so oder so zu körperlicher Erniedrigung herabgezogen. Zwar haben unsere öffentlichen Kunstschulen vor Dingen dieser Art weder zu warnen noch die Schüler auf das Geistlose darin auch nur hinzuweisen; wohl aber sollte diesen ge-

zeigt werden, worin die Schönheit früherer Auffassungen und zumal die tragische Macht der Gemälde besteht, die Michelangelo dem Kreise der Mythen, die das Paradies umgeben, entnommen hat. Und dann auch könnte den Schülern gesagt werden, wie Milton im Verlorenen Paradiese und im Wiedergewonnenen Paradiese unsterbliche Dichtungen schuf.

Ließe man die Schüler neuerer Kunstschulen dabei, ihre Kenntniß erhabener Dichtungen nur aus den Atelierwitzen geistig verkrüppelter Existenzen etwa zu schöpfen, aus den Verhöhnungen des Erhabenen, aus einer Weltanschauung, der die Ausmalung von Künstlerkneipen als letztes Ziel der Betrachtung der Dinge gilt, so müsse Raphael's Darstellung des Sündenfalles: wie Eva in lächelnder Schönheit Adam die Frucht darreicht, ja selbst seine Sixtinische Madonna als veraltet gelten. Man erinnere sich unserer Ausstellungen: Bildnisse junger Mädchen und Frauen, die nur durch vollendeten Liebreiz entzücken sollen, gehören kaum noch zu dem, was Künstler schaffen möchten. Denen des Cinquecento war dies zu erreichen das höchste Ziel, und auch die französische Akademie strebte danach. Das Verlangen nach Eleganz beeinträchtigte hier ihre Arbeit kaum. Auch Schadow, Canova und Rauch strebten dahin. Nach ihnen aber verschwindet bei den Künstlern die Lust, die Blüthe des menschlichen Daseins darzustellen, mehr und mehr. Die bloße Freude am Dasein scheint uns, wenn wir den Gesammteindruck unserer Ausstellungen überschlagen, beinahe

abhanden gekommen zu sein. Es ist, als lastete etwas auf der Menschheit.

Die Arbeiten der Griechen zeigen eine durchdringende Kenntniß der natürlichen Formen in ihrem normalen Wachsthum. Die neuere akademische Kunst hat sie niemals erreicht, in der Anlehnung an sie aber ist sie weit vorgeschritten. Vergleichen wir die Restaurationen defecter antiker Statuen hohen Ranges, wo es sich um Zusätze abgeschlagener Körpertheile handelt: die beiden Arme des ‚Betenden Knaben', die wiederhergestellten Theile des Antlitzes der Venus von Milo und des Zeus von Otricoli, die Wiederbelebung der äginetischen Giebelfiguren durch Thorwaldsen, sind Meisterwerke, die wir nicht mehr entbehren können. Bereits aber ist eine Unfähigkeit auch hier eingebrochen, gegen die der öffentliche Unterricht ebenso sich wenden sollte, wie er für die Kenntniß der schönen Natur einzutreten hat. Einen bösen Anblick boten die Wiederherstellungsversuche der unserem Museum angehörigen halbzerstörten Marmorfigur einer griechischen Tänzerin dar. In der Nationalzeitung hieß es: — „Einmal können unsere heutigen deutschen Künstler sich schwer in den althelleniſchen Kunstgeist hineinfinden, andererseits gilt ihnen das Reconstruiren und Nachempfinden vorhandener Kunstwerke, zumal der Antike, als eine Kunstbethätigung geringeren Grades, für welche sie die richtige Bezeichnung nicht finden können." — Dieses Urtheil (dessen Autor ich nicht kenne) entspricht in der That wohl der heutigen Stimmung der Künstler wie des Publicums.

Die Werke der Griechen sind, wie es scheint, unseren Bildhauern unbequem. Sie wollen Neues schaffen. Die Museen müßten ihrem Gefühle nach ausgeräumt werden, weil die Werke abgethaner Leute die Wände da einnehmen, welche den Schöpfungen lebender Maler gebühren. Was an Geldern für Kunst bewilligt wird, sollte, meinen sie, nicht Verstorbenen zu Gute kommen, denen es nichts mehr nützen könne. Der Mißerfolg der aufgestellten Restaurationsaufgabe zeigt aber nur, daß den Künstlern und dem Publicum bereits Etwas verloren gegangen sei. Anfang unseres Jahrhunderts stellte Pacetti in Rom aus einem ruinirten griechischen Marmorkörper, dem Arme und Beine und die Nasenspitze fehlten, und an dem Viele schon sich versucht hatten, den ‚Schlafenden Satyr' wieder her, der (heute in der Münchener Glyptothek) die Bewunderung der Welt erregt. In diesem Werke ist ein Verlorenes so gut wie neu gewonnen worden. Wer die halb wissenschaftliche, halb selbstschöpferische Thätigkeit nicht versteht, die hier gewaltet hat, dem muß klar gemacht werden, wie hohe Verehrung ihr vielmehr zu zollen sei. Wie empfinden wir aus jedem Theile dieses nun wieder vollendet erscheinenden Werkes den tiefaufathmenden Schlaf. Welch' ein Triumph des „Nachempfindens althelleniſchen Kunstgeistes"! In den letzten fünfundzwanzig Jahren erst ist das Verständniß dieser Kostbarkeiten beeinträchtigt worden. Ich erinnere mich der Stimmung, mit der im Jahre siebzig, als der Krieg begann, die Auffindung der Statue der Siegesgöttin des Paionios begrüßt

wurde, die Niemand heute zu restauriren im Stande wäre, sondern deren Abguß in unserem Museum heute dargeboten wird, als ob man einen Gehängten vor Augen habe. —

Ich schließe diese Betrachtungen mit dem Aussprechen eines Gedankens, den ich lange schon hege.

Dem Deutschen Volke, das heute lebt und hofft und arbeitet, wird das Gefühl niemals entrissen werden, daß sein geschichtlicher Adel auf dem beruhe, was seine Denker thaten. „Am Kampfe, sagt Tacitus, haben die Deutschen ihre Freude": mit welchem Neide aber beschreibt Machiavelli zu Anfang des Jahrhunderts der Reformation die friedliche Macht der deutschen Städte! Unsere kriegerischen Siege feiern wir mit Recht, in der geistigen Arbeit aber sind wir uns unserer Zusammengehörigkeit am Reinsten bewußt. Wie die Griechen einst.

Das Deutsche Volk bedarf einer Stelle, wo die ruhmreichsten Vollbringer seiner geistigen Arbeit in Bildnissen und Büsten zusammenstehen. England hat seine Westminsterabtei, Frankreich sein Pantheon. In der Umgegend von Berlin sollte ein passender Platz als Garten freigelegt und der Tempel von Olympia da neu errichtet werden. Nicht bloß die eine Façade, die heute aufgeführt worden ist, und deren Einblick uns erfreut und erhebt, sondern in vollem Umfange sollte er dastehen, wie er einst in Olympia stand, und sein Inneres den Dichtern und Denkern des Volkes geweiht sein. Deutschland würde

ein Denkmal seiner Größe darin besitzen, das, sobald es einmal dastände, unentbehrlich erschiene. Für unsere Generäle haben wir die Ruhmeshallen des Zeughauses als ideale Wohnung. Unsere Helden des Gedankens aber stehen einzeln in Sitzungssälen, Vorplätzen und sonstwo vereinzelt herum, wo Niemand sie suchen würde.

Mit einem geringen Aufwande an Mühe und Material ließe sich das friedliche Nationalheiligthum des griechischen Volkes als ein neues Denkmal der Deutschen friedlichen Arbeit wieder aufrichten. Es könnte zu Ehren des Jubiläums der Akademie der Künste dieser Bau in Angriff genommen werden.